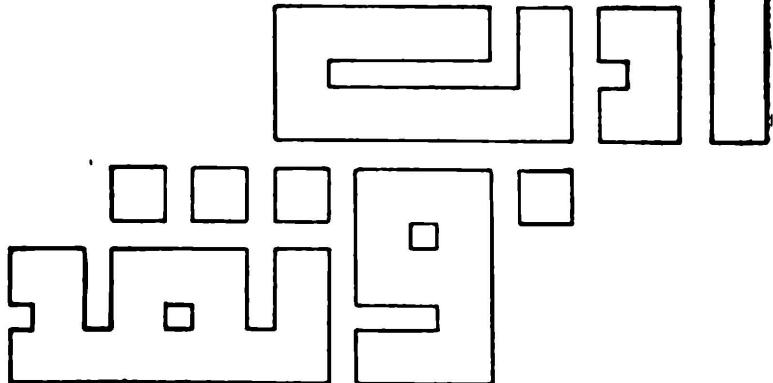


مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



- * الواقع وتصحيح الواقعية
- * حوار مع الشاعر الكبير
- أحمد عبد المعطى حجازى
- * قراءة في الكتابات الفلسفية لـ زياده
- * شعراء السبعينيات بين الواقع الاجتماعي والتفسير النفسي



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوعودي

العدد السابع عشر
السنة الثانية
نوفمبر ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

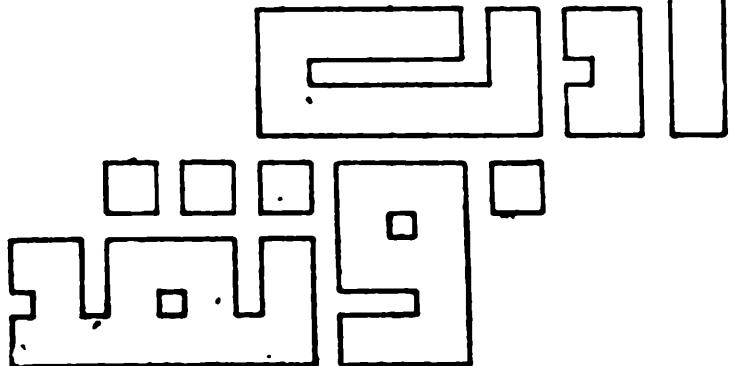
□ مستشارو التحرير
د. عبدالعظيم أنيس
د. لطيبة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفنى
أحمد عز العرب
□ مسcretير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير
دكتور الطاهر أحمد مكي
□ مدير التحرير
فريدة النقاش
□ المراسلات □ حزب التجمع الوطنى التقدمي الوعودي - ١ شارع حكيم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية سنة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



بحمد رحمة رب العالمين والصلوة والسلام على سيد العالمين

و مذا العدد :

صفحة

- * افتتاحية : الأدب وسوى الأدب
- * الواقع وتصحيح الواقعية *
- * آلهة الفلتة *
- * قصيدة بالعلمية : « رسالة الى عبد الناصر » احمد الأصولي
- * شعر : « مقاطع ليست للبكاء » عبد الحليم قنديل
- * الجزء الثاني : الابداع الروائي *
- * شعر : توابيت الصمت *
- * شعر : وش الهاوش *
- * « بوبى » البتيم
- * شعر : رباعية *
- * مى زيادة : قراءة في كتاباتها الفلسفية احمد عبد الحليم عطية
- * قصيدة بالعلمية : الصراخ *

بحمد رحمة رب العالمين والصلوة والسلام على سيد العالمين



صفحة

- * الحياة في الزمن الميت ٩٧
السيد محمد احمد حسن
- * قصة قصيرة : زحام الشارع الكبير ٩٨
احمد والى
- * قراءة في قصص بهاء طاهر القصيرة ١٠٠
محمود عبد الوهاب
- * قصيدة بالعامية : عروس الرمال ١١٠
محمد يوسف
- * قصة قصيرة : ماء الاكسجين ١١٢
محمد حسان
- * شعر : الكل في واحد ١١٣
عبد الستار سليم
- * قصة قصيرة : الفرح ١١٥
رمسيس لبيب
- * السقوط على الأرض ١٢١
يوسف ابو ريه
- * حوار العدد : حوار مع الشاعر احمد عبد المعطي جازى ١٢٨
نبيل فرج
- * شعراء السبعينات المصرية : الواقع الاجتماعي ١٣٣
والتفسير السيكولوجي حلمى سالم
- * متابعات : دراسة علمية عن الحشاشين ١٥٣
حمدى الليثى
- * قصة قصيرة : الكلام التمام ١٥٥
غبرياں زکی غبرياں

الأدب وسوء الأدب

فريدة النقاش

تحت كلمة ادب في دائرة المعارف الاسلامية وجدها انه «يدل على الصفة الكريمة للنفس وطيب النشأة والتحضر والاظراف . . .» . . . اذا سلم بهذا المعنى فان الأدب يرافق تهذب اخلاق البدوى وعاداته بالاسلام . . . وبالاحتكاك بالثقافات الداخلية في القرنين الاولين للهجرة . . . ومن ثم غدا الأدب في اوائل العصر العباسي يرافق بهذا المعنى الكلمة اللاتينية « اوبياناتس » اي التحضر والدماثة والتهذب . . . الخ .

بحثت عن هذه الكلمة في دائرة المعارف بعد ان شاعت المباهاة « بسوء الأدب » في حيائنا الثقافية . . . وأصبح انعدام « الخلق » كأنه نضيلة . . . والخروج على كل تحضر كانه اجتهد اضاف . . . كما اتسعت الهوة بين الاقوال والأفعال ، وأصبح بعض المحسوبيون على التقدم دعاهم سافرين — باسم هذا التقدم — لكل ما ليس كذلك ، واستخدمو تارихهم الأدبي ومساهماتهم السابقة اداة لعملية تضليل واسعة للناس . . فتعدى « سوء الأدب » حدود الخلق الشخصى ليصبح سبلا مطروقا ومعتمدا من بعض « الكبار » الذين يشدون اليهم عددا لا يستهان به من المبدعين الجدد وقد استقرت في ازمامتهم فكرة ان المثل الأعلى الذى يخلقه الأدب الجميل الجديد ليس محظوا ان ينطبق على الحياة . . . وعلى حياة الأديب وخاصة وعلى سلوكه العام والطريقة التي ييفى الوصول بها الى « المجد » كما يراه . . . وقدره .

وبوسعنا ان ندخل في مساجلة طويلة لا تنتهي يسوقون فيها نماذج لا تحصى في تاريخ الأدب والأدباء انفصل فيما « العالم الأخلاقي » الذى يدعو له الأديب في عمله وي Mage و بين ممارسات هذا الأديب في الحياة . . ونسوق في المقابل نماذج من حياة ادباء آخرين اقتربن المثل الأعلى الجميل في أدبهم بحياة حاملة بالتأثير السلوكية والمواقف الأخلاقية النبيلة المشهود بها لهم . على الصعيدين الشخصى والعام . . .

ولكننا لسنا وعاظا ولا دعاة تطهر ينشرون بالأخلاق الحميدة في خيام الاوكسجين . . . بل اكثر من ذلك نحن نعرف جيدا ان المجتمع الجديد الذى سيولد حتما من هذه « الخرابية » يوما لن يكون خاليا من العاهات « الأخلاقية » المشابهة لتلك التى تفزعنا الان او سواها ، وسوف

**يستفرق الخلاص منها زمانا ، ولكن الشيء المؤكد أنها لن تكون ظواهر
عامة كما هي الآن ...**

لأن انحدار الأخلاق كظاهرة عامة الآن يستند إلى بناء اجتماعي
خراب ويستمد الانحدار من هذه الحقيقة قوة اضافية .

ولكن ، وما من حقيقة اجتماعية كبيرة او صغيرة تتنفس المسؤولية
الشخصية لكل مثقف على حدة – او في إطار جماعته المنظمة – عن
نفع هذه الظواهر والكشف عن متابعتها ودلالتها .

نعم لا يستطيع أحد أن يعفى كل فرد على حدة من مسؤوليته
الشخصية عن الصورة المهينة التي يبتدي فيها بعض الكبار المحسوبون
أمام الرأى العام كمبررين عن ضميره ووجوداته وعلينا من الآن فصاعدا
ان نفصح أولا بأول حقيقة ان هذه الصورة المهينة تخص هؤلاء الأفراد
باعتبارهم جزءا من بناء آيل للسقوط لا فحسب لكي تنفصل الأجيال
الشابة العفية – التي نرجوها – موفورة الصحة رغم كل شيء – من
المسؤولية عن سقطات الكبار التي عادة ما تبدأ شخصية وصفيرية لتتوعد بها
مواقف فكرية وسياسية نيلية ومتاخنة لأى سلطة وكل سلطة ، وإنما
أيضا لكي تشق طريقها المختلف بوضوح وقوة ..

ان الموقف الوسطى « التمتع » هو بدوره « غير أخلاقي » ..
الموقف الذي يعلن .. أنا أفهم حقيقة أمر هؤلاء ولكنني أعجز عن
ادانتهم ... وهم يستحقون الادانة ولكنني لا استطيع لأسباب كثيرة ان
أشعر ...

اذن هم يستحقون الادانة ؟ ..

سرعان ما يتبرأ هذا السؤال الى الذهن البسيط العادي الذي لم
يدخل بعد طرفا في الاعيب الالتواء والمخالفة البورجوازية القبيحة ...
فيأتي الرد بخجل نعم .. يستحقونها ... يستحقونها جدا ..
ولكن ..

وكم تخفي هذه « لكن » اللعينة من اهواء ، وكم تتنفس على مصالح
صغرى وكبيرة ، وكم تضم بين حروفها الصغيرة من عاهات اخلاقية يلتئم
اصحابها الوسطيون النجاة لهم .. ويضمنون هذه النجاة خالصة أيضا
لمستحق الادانة ، فتبدو للناس صورة زائفة للعالم المنهار في حقيقته والذي
يفتقرب الى الصحة والعافية الأخلاقية .. وينخر فيه سوس الخراب الروحي
العميق الذي يوغّل ضاريا في الجذور وان كان لا يبيّن ..

نعم ان التردى العام في اوضاعنا الثقافية الذي جاء حصادا مرا
لسياسة الافتتاح الاقتصادي وما خلقته من تبعية شاملة ، توأكب مع
الانحطاط الأخلاقي والروحي الذي تسيد كما لو انه القانون واصبح
محينا بالفلوس والمظاهر الكاذبة والنفوذ السياسي الذي يستند الى
مشروعية مخادعة ... والنفوذ المالي الذي يستند لا الى الاستغلال

المباشر للشعب فحسب ، وإنما أيضا إلى تجارة المخدرات والسلاح وشبكات الدعاية ... الخ .. أى إلى التحلل الشامل ... وبالطبع فإن وراء الأكمة ما وراءها . إن الخراب الأعمق يمكن خلف مظاهر التردى الأخلاقى في الحياة الثقافية .. في العلاقة بين المثقفين وبعضهم البعض .. سواء هؤلاء الذين تحولوا إلى موظفى علاقات عامة يروجون اعمالهم القيمة او القافية سواء بسواء عن هذا الطريق ، .. او الذين تصوروا في ظروف تاريخية مفاجرة مواقع تتصل بالرأي العام ذات أهمية ونفوذ ، في ظل القمع والفقر فاستمروا بهذه الواقع على طريق موظفى العلاقات العامة لترويج بضائعهم ، او الذين تکالبوا ومازالوا على شغل مواقع لدى سلطة قدموا لها منه بقا كل النازلات ، بحيث يستحيل عمليا ان تصبح هذه الواقع مرتزقات للتأثير الإيجابى في حياة الناس تفتح قنوات للتغيير المنشود ... بل تأتى على العكس ، استكمالا للواجهة الاجتماعية التي يتطلبها التوأجد في الصورة، اي كانت قذارة هذه الصورة الخفية او المعلنة .. ومتطلبات هذا التوأجد هي الثروة والقوة والتفؤذ دونما سؤال عن مصدرها جيئا .. فالسؤال سوف يثير حتما قضية الأخلاقى وغير الأخلاقى ..

يصبح من ناقلة القول ان نسأل بدھشة لماذا يضطر كتاب « كبار » ان يكتبوا رسائل ذليلة الى رؤسائے جمهوريات .. احدهم يعتذر عن شيء لم يفعله وان كان قد فعله فهوسعه الدفاع عنه ، والآخر يطلب منصبا وثالث يطلب غفرانا عن ما لم يرتكبه من جرائم ورابع يدفع عن نفسه اتهاما باطللا ، بائسة لفته فاقدة لقها وعانيتها مستجدية ... تشير الاسى ...

لماذا يدللى كتاب بحديث ثم حين تواجهه السيدة بما قال يعاقبها باستئناد كانت اجرد به معارك أكثر أهمية وحيوية للأدب وللوطن . لم يسمع أحد صوته فيها ...

لماذا تلبس المعارض الكبيرة ثيابا مهلهلة ولا تبدو على حقيقتها ابدا الا اذا ازاح عنها القناع بعض المتهمين بالجنون ...

هل لأن مؤسساتنا التقديمية مازالت ضعيفة ؟ . مازالت تعمل بأساليب قديمة عاجزة عن ملائحة العصر ؟ . هل لأن هذه المؤسسات عجزت حتى الآن - بسبب ضعفها هي ، وملابسات الواقع الموضوعى الصعبة - عن أن تقدم في الصورة اللائقة الأسس الحقيقة للصحة والعانية الأخلاقية والروحية التي يرتكز عليها تضامن الطبقة العاملة والكافحين عامة وطلائعهم ، والتي لولاهما في مواجهة هذا الخراب لانساق المجتمع بكامله إلى حالة من التوحش البدائي لا مثيل لها ... ربما .. ولكننا لا نريد ان نفرق في الأسئلة .. ونملأ صفحاتنا بالأهات وعلامات التعجب .. ولكن علينا ان نكتشف بكل ما نملك من

قوة روحية ومن ادوات وثقة في المستقبل وفي الطاقات المبدعة للشعب العامل ومتقنيه والتي لم نعرفها بعد على حقيقتها – نكتشف تلك الستر الانتهازية القبيحة – التي تلوّن ببريق تقدمي ، وانحدرت في اخلالها الى الحضيض .. فأخذ هذا البريق الوهمي يخفي الحقيقة ويخدع الناس ، واكثر من هذا وذاك يصبح اداة ملائمة للذين يراهنون على ضعف ذاكرة الشعب المنكك .. وهم يعرفون حقا ان رهانهم سـوف يكتب – وان مؤقتا – بسبب الظرف الموضوعي الذي يحمل لهم من هيمنة التبعية رسـيـخـا موـاتـيـة .

وعادة ما تستـخدم سـلـطـة القـمـع والتـبـعـيـة هـؤـلـاء في تـزـيـن وـهـمـها القـبـيـح ، وتروـيج بـضـاعـتها الفـكـرـيـة والـسـيـاسـيـة او السـلـوكـيـة .. الخ ، للـرـأـيـ العـامـ الذي سـبـقـ تـضـليلـهـ بـاتـقـانـ خـاصـةـ فيـ المـنـعـصـفـاتـ الـحرـجـةـ التيـ يـتـغـيرـ فـيـهاـ المـزـاجـ الجـماـهـيرـيـ ، حينـ تـكـشـفـلـهـ عـلـيـةـ الـخـدـاعـ الـوـاسـعـةـ الـتـيـ كـانـ عـرـضـةـ لـهـاـ ... وـتـحـتـاجـ السـلـطـةـ إـلـىـ اـقـنـعـةـ تـدـعـيـ «ـ الطـهـرـ » . تـحـفـظـ السـلـطـةـ بـهـذـهـ الـأـدـوـاتـ لـلـأـوـقـاتـ الـمـتـبـسـةـ .. لـاـنـ مـهـمـواـ يـرـوجـونـ لـهـ ، لـاـ يـقـلـ التـبـاسـ حـوـلـ طـبـيـعـةـ الـمـثـقـيـنـ وـالـمـبـدـعـيـنـ خـاصـةـ ، تـدـشـاعـ فـيـ السـنـوـاتـ الـاـخـرـيـةـ ، وـفـحـواـهـ أـنـهـمـ فـوـقـ الـطـبـقـاتـ وـاـنـهـمـ يـتـكـونـوـنـ «ـ بـطـرـقـ خـاصـةـ لـيـسـتـ شـبـيـهـ بـالـنـاسـ الـآـخـرـيـنـ فـهـمـ مـلـهـمـونـ وـيـحـقـ لـهـمـ أـنـ يـفـعـلـوـاـ مـاـ شـاعـوـاـ كـكـائـنـاتـ فـذـةـ » .

ولـكـنـ هـذـهـ الـخـبـرـةـ الـاـخـرـيـةـ تـقـولـ لـنـاـ لـلـمـرـةـ الـاـلـفـ انـ الـمـقـيـنـ لـيـسـواـ مـعـزـولـيـنـ عنـ الـاـنـقـسـامـ الـطـبـقـيـ فـيـ اـمـجـتمـعـ وـلـيـسـواـ عـاـنـشـينـ خـارـجـهـ، وـمـاـ كـلـ هـذـهـ اـوـاقـفـ الاـ اـشـكـالـ وـتـبـدـيـاتـ لـلـصـرـاعـ الدـائـرـ فـيـ اـمـجـتمـعـ ، وـالـذـىـ تـلـعـبـ فـيـهـ هـذـهـ الـاـخـلـاقـ الـسـيـئـةـ دـورـاـ هـاماـ هوـ دـلـقـةـ وـصـلـ بـيـنـ الـاـصـلـاحـ وـاـصـحـابـهاـ .. وـلـكـنـهاـ تـلـبـسـ فـيـ اـذـهـانـ الـبـسـطـاءـ باـعـتـارـهاـ – الـاـخـلـاقـ – شـيـئـاـ يـخـصـ كـلـ فـرـدـ عـلـىـ حـدـةـ كـمـاـ يـقـولـ الـمـالـيـلـوـنـ . وـشـيـئـاـ يـمـكـنـ فـصـلـهـ عـنـ مـجـمـلـ الـبـنـاءـ الـاجـتمـاعـيـ وـمـنـ ثـمـ اـصـلـاحـهـ وـحـدـهـ .. وـحـقـيـقـةـ الـأـمـرـ الـتـيـ لـابـدـ اـنـ تـفـتـضـعـ مـنـ الـآنـ فـصـاعـداـ بـنـفـسـ الـدـرـجـةـ الـتـيـ تـفـتـضـعـ بـهـاـ الـمـارـسـاتـ الـسـيـاسـيـةـ عـامـةـ ، اـنـهـاـ جـزـءـ مـنـ هـذـهـ الـبـنـاءـ مـنـ هـذـهـ الـسـيـاسـةـ – وـهـيـ مـظـهـرـ لـاـنـهـيـارـ الـطـبـقـةـ حـيـنـ نـفـضـحـهـ نـفـضـحـهـاـ وـحـيـنـ نـكـشـفـهـ نـكـشـفـهـاـ .

كـمـاـ انـ الـأـفـكـارـ وـنـمـاذـجـ الـسـلـوكـ وـالـمـواقـفـ لـابـدـ اـنـ تـجـسـدـ لـاـ فـحـسبـ لـاـهـاـ لـمـ تـوـجـدـ اـبـداـ فـيـ الفـرـاغـ وـفـيـ مـعـزـلـ عـنـ الـأـشـخـاصـ الـذـيـنـ يـمـارـسـونـهـ ، وـاـنـمـاـ لـاـنـ فـضـحـهـاـ فـيـمـنـ يـجـسـدـونـهـ سـوـفـ يـسـتـجـيبـ الـىـ اـحـتـيـاجـ حـقـيـقـيـ لـدـىـ الـكـادـيـنـ عـمـلاـ وـفـلـاحـيـنـ وـمـبـدـعـيـنـ فـيـ اـنـ يـطـبـحـواـ بـتـلـكـ الـأـوـهـامـ وـالـأـوـثـانـ الـفـامـضـةـ الـتـيـ تـكـبـلـ عـقـولـهـمـ وـرـوـحـهـمـ وـحـرـكـتـهـمـ فـتـعـثـرـ خـطـوـاتـهـمـ .. وـتـصـرـحـ اـمـمـهـ اـسـتـلـةـ بـلـاـ رـيـوـدـ .. وـالـرـدـودـ الـحـقـيـقـيـةـ الـصـحـيـحـةـ عـلـىـ كـلـ الـأـسـتـلـةـ هـيـ خـطـوةـ ضـرـورـيـةـ حـتـىـ لـوـ بـدـاـ الـأـمـرـ طـرـيـفـاـ وـكـلـهـ يـخـصـ الـأـنـبـ وـسـوـءـ الـأـنـبـ .

ثلاثون عاما على صدور كتاب «في الثقافة المصرية» لـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس

الواقع وتصحيح الواقعية

د. فيصل دراج

منذ ثلاثين عاما ، كتب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتاب: « في الثقافة المصرية ». جاء الكتاب بيانا ونقدا ومنهج نظر ، او انه اراد ان يكون ذلك . وكحال كل بيان يبشر بالجديد ، ركن الكتاب انى نظرية، لم تكن مجهولة ، اسمها : الواقعية . اعتمد عليها في نقد الكتابة المسيطرة ، وفي نقد العلاقات الاجتماعية التي تكون الكاتب والنــاقد ، والمكتوب والمقرء . ولم يكن الكتاب يحجب طموحه في الهدــم والبناء ، وكان الطموح كبيرا ، محاجج عملاقا اسمه طه حسين ، ولم ينس احترام العارف الكبير ، ونقد عباس محمود العقاد ، بعد ان خلع عنه ظله الكبير ، ووضع في ميزان النقد اسماء كثيرة : المازنى ، الحكيم ، نجيب محفوظ ، وغيرها من الاسماء . وبعد المحاكمة ، التي ارادت ان تفتح صفحة جديدة في تاريخ الكتابة ، قدم الكتاب أدواته في النظر والتطبيق ، معلنا بدون التباس ، ولادة مدرسة جديدة في الأدب . ولم يكن الكتاب في طموحه الكبير يخفي هويته ، ان يخفاها تشي به بصوت عال : وكانت الهوية طموحا الى مجتمع عربي ديمقراطي ومستقل ، ودعوة الى كتابة تلتزم بهدم القديم الذى ترفضه الحياة وبناء الجديد الذى تفرضه طموحات التحرر الوطنى . دعا كتاب « في الثقافة المصرية » الى وحدة المعرفة والسياسة ، الكتابة والوظيفة ، القراءة والكتابة ، اي انه دعا الى توافق التحولات الأدبية مع التحولات الاجتماعية ، معتبرا ان التحويل الاجتماعي هو مرجع الكتابة الوحيد في اشكالها كلها .

ومهما كان. تعبير « روح العصر » غامضا ، فان الكتاب اراد ان يكون صورة لطموحات زمانه ، ومرآة للزمن اللاحــف المرغوب . وكان الزمن زمن سعود حركة التحرر العربية ، المليئة بالاندفاع الكبير والحكمة القليلة : عبد الناصر يصعد بعد ما اندثر الملك ، والقوى الوطنية في سوريا والعراق ترفع صوتها عاليا ، والثورة الجزائرية تعلن ولادتها وتنمو ، والاقلام المدافعة عن الاشتراكية العلمية ترتفع وتتكاثر ، ومؤامرات الاستعمار الجديد الباحث عن « ملء الفراغ » تتزايد وتتكاثر ايضا . كان هذا هو الزمن الذى تتكون فيه الامة ، او القومية ان شاء

البعض لا في فضاء البلاغة والتاريخ المترجم خطأ ، بل في ساحة الصراع اليومي الذي يتسلل الجماهير سياسياً ، ويظهر دورها المبدع، ويسمح بقاء صحيح بين عناصر الهوية الوطنية «السطرية» والاسماء الوطنية الواقعى . في هذه الفترة القليلة ، التي التقى فيها الشعب يالتاريخ ، والفعل بالنظر ، تراجعت البلاغة امام العقل ، وانتهت امام التعليم ، والخطابة الموروثة امام الفعل الشعبي . في اطار هذه البدايات، وبسببها ، ظهر كتاب «في الثقافة المصرية» ، وحمل معه حدرد هذه البدايات وسماتها ، والتي كانت تجمع بين المعرفة والانفعال ، ان لم تقم على المعرفة الانفعالية ، ان صبح القبول . دار هذا الدتاب الرائد حول مفاهيم التغيير والتحرر ، وكانت دورته تلقى ، فلم تتحرر من الالتباس والارتباك وهي تقتنى عن اسئلة السياسة والثورة ، فبدت لها السياسة طافية على سطح الظواهر ، وبدت لها الثورة في متناول اليد او اقرب ، ونسبيت ان السياسة هي شكل الصراع الاجتماعي في كل مستوى من المستويات الاجتماعية ، وان الثورة لا تصدر عن «روح العصر» بل عن فعل الجماهير المنظم . كان مصدر هذا «النسيان» المزدوج هو غياب اشكالية اساسية : شكل الدولة ودور اجهزتها في تحديد اشكال الفعل السياسي والفعل الثقافي ايضاً ، وفي تحديد اشكال الانتاج والاستقبال في الحقول الاجتماعية كلها .

ومهما تكن حدود : «في الثقافة المصرية» ، فاته يظل شاهداً على مرحلة من مراحل حركة التحرر العربية ، ظهر فيها وكان فاعلاً ، ان لم يشا ان يكون رائداً متميزاً ، يستند الى المادية الجدلية ، او الى شكل منها ، ويدعو ، بشكل واضح او مضم ، الى الاشتراكية العلمية ، وينطق باسم طبقة تحمل التحرر هي : الطبقة العاملة . لم يكن الكتاب ، اذن ، مجرد مساهمة نقية في تاريخ ادبى ، او نصاً نظرياً بدايته الكتب ونهايتها التأملات الاكاديمية ، بل كان احد وجوه مشروع سياسي ، يدعو الى تحرر الوطن الشامل باسم قوة اجتماعية صاعدة تسعى الى نقد الادب والواقع ، او تسعى الى نقد كل واقع يسمح بهيمنة الكتابات القديمة . ومن هنا ، فان الرجوع الصحيح الى الكتاب لا يستقيم الا اذا بدأ بوجهة نظر التاريخ ، لا كما كان فقط ، بل كما أصبح في دورة التحولات ، اي كما تكشف في مسلسل الانتصارات القليلة والهزائم الكثيرة . وهذا التاريخ هو تاريخ حركة التحرر العربية ، التي تبدل

استلتها باختلاف الحاضر النازل عن الماضي الصاعد،
والى عجزت عن العثور على اجهزاباصيدهى
دحس فى ازمه عصوبه سسانق عجز مردوج : عبر
السلطات القائمة وعجز المعارضه ابوصيه ايضا. وما
كان الحاضر يرهن الموروث ، فان ازمه حركه استحرر تجعل من ارجوع
مراجعةه ، ومن افراطه مقدما ، وتأمر بمحاجمه جديده تستوعب الكذب ،
وتعرف مقامه ، وتمهد لكتابته من جديد .

حركة التحرر العربية هي الحقل الوحدى تلمع فيه الكلمات
وتحترق ، وتتم فيه كتابه الكتب ومراجعةتها ، وتنهض فيه المشاريع
وتتجدد . وهي احتقل ، الذى كان ولم يزل ، مليئا بالعقل وبالانفعال ،
بانظرية وبابلاغة ، بالمعرفه وبالاوهام . ولم يكن كتاب : « في الثقافة
المصرية » ، وان تميز ، الا جزءا من هذه الحركة ، التي تمزج النظرية
العلمية بالأمانى الذاتية ، ولحظة الحاضر المشرقة بالمستقبل الاتى .
ان الوقوع في غواية الحاضر هو الذى اعطى الكتاب افقا مليئا بالإيجاب
 وبالسلب ايضا . استبان الإيجابى في ربط الثقافة بالمجتمع ، والكتابة
بالنارىخ ، والكلمة بالوظيفة ، وفي محاربة كل تصور رجعى يضمى
الادب ، كما الثقافة في اشكالها كلها ، فوق التاريخ او تحته ، اي يربطها
بالسلطة او بأحد مشتقاتها القديمة او الحديثة . وكان الكتاب يزحف ،
بجديدة الملتبس ، جملة من التصورات القديمة ، مؤكدا اولوية الواقع على
الكتابه ، وأسبقية الوظيفة على الشكل والاثر المعرفى على المتعة
الجمالية . كانت تجاور هذه المقدمات الصحيحة ، والناقصة ، مقدمات
اخرى غائبة او غائبه ، كان اساسها : عدم تحديد العلاقة بين السياسة
والنارىخ ، او عدم تحديد : « الحاضر التاريخي » ، او لنقل ، بشكل
ادق ، عدم تحديد التشكيلة الاجتماعية — الاقتصادية القائمة ومعرفة
شكل الصراع السياسي في كل مستوى من مستوياتها ، الامر الذى يعني
غياب تحديد شكل السلطة السياسية القائمة واثر اجهزتها على . . . كل
الحركة الثقافية ، وغياب تحديد شكل المستوى الادبى القائم ومعرفة
شكل الصراع الذى يدور فيه . بدا « الحاضر التاريخي » الصاعد
للكتاب كما لو كان زمانا حاضرا نقيا سنته التقدم ، علماء ان حاضرا
كم هذا لا وجود له . وبسبب هذا ، لم يكن كتاب « في الثقافة المصرية »
يمانع بين المعرفة الموضوعية والمعرفة التفعية التي يطالب بها هذا
الحاضر . ولم يكن هذا الانزلاق بعيدا عن تصور تحريري — نمائى
للثقافة ، ولا عن تصور محدود لمفهوم الانعكاس ، الذى يرى الثقافة
انعكاسا مباشرة لمتطلبات زمانها ، ناسيا ان الانعكاس البسيط ينطوى
باتطواء زمانه . بشكل آخر : ربط الكتاب بين الوظيفة والكتابه ، بين
الكتابه واثرها السياسي — الايديولوجي ، لكن ربطه كان ناقصا ؛ لانه

لم يحدد ، منذ البداية ، معنى التاريخ الاجتماعي الذي تقوم فيه الكتابة ، ولا شكل السياسة التي تدور فيه ، اي ان الكتاب اخضع الكتابة الى سياسة غائبة ، واخضع السياسة الى زمن تاريخي لم يعرف كل ملامحه . كان الكتاب ، رغم طموحه النبيل ، كان يربط بين الثقافة والسياسة كمفهومين مجردين : سياسة لا نفع داخل العالمة الاجتماعية المحددة بقدر ما تفع حارجها كدعوه تبشيريه او كعمل ارادوى ، وثقافة ترى السياسة ولا ترى شكل السلطة القاتمة ، ولا تعرف ايضا كيف ترتبط بزمانها الثقافي الذي سبقها ، او بموروثها الثقافي ، الذي لا تكون ولا تحول الا بالانكاء عليه . ان التباس مفهوم السياسة ، ودخوله الى كل المستويات وخروجه منها ايضا ، فهو موجود ولا موجود ، حرم الثقافة من سياسة موافقة لها ، ومنع عن الاندبندنس نظرية متكاملة . بل يمكن القول : كان الكتاب ينشر بعقلانيه جديدة ، تبحث عن مرجع موضوعى للكتابة ، وتتجدد هذا المرجع في الواقع الاجتماعي الباحث عن التحرر ، بدون ان تحدد تحديدا تاريخيا مستوياته الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية ، مخطئة بذلك العلاقة بين السياسة والتاريخ ، بين السياسة والوظيفة الأدبية ، بين اشكال الانتاج والاستقبال الآباءين ، بين الشكل الفنى والmorphology الابدى . ومهما تكون حدود الخطأ ، فان هذا الكتاب كان يؤسس ، في زمانه ، لمفهوم الكتابة جديد ، يبدأ بعملية التحرر وينتهي بها .

كان يؤسس لثقافة تحرر المجتمع وتحرر به . لكن الصراع الوطنى لم يحرر المجتمع ولا ثقافته ، تاركا وراءه جملة من الدروس تخضع الكتاب الى قراءة جديدة . واذا كان كتاب : « في الثقافة المصرية » قد حاول ان ينقد واقع زمانه من وجهة نظر التحولات الاجتماعية انحرافية معتمدا على منهج محدد ، فان قراءة الكتاب الجديدة لن تستقيم الا اذا بدأت بوضع الحاضر المهزوم ، وبالتحولات المطلوبة للتصدى له ، والا اذا قامت ايضا باعادة قراءة المنهج من وجهة نظر التحولات التي لم تتحقق ، والتي اعتقاد المنهج يوما أنها متحققة بلا جدال . تتضمن المعاودة المطلوبة الى الكتاب قراءة جديدة له ، وللمنهج الذى قام عليه ، اعتمادا على حصاد التجربة الراهن . وفي هذا النقد والنقد المستعاد يتتابع نقد الواقع وتستمر كتابة الكتاب ، فكلما تغير الواقع واختلف سقط من الكتاب شيء وأضيف اليه أشياء ، او استقطت التجربة شيئا منه وأضافت اليه أشياء . مع ذلك ، فان قراءة الكتاب لم يمكن لها لتحقق ، لو لا وجود الكتاب ، الذى لا يمثل موضوعا للنقد فقط ، وإنما هو ايضا اداة يتم الانكاء عليها من أجل تحقيق هذا النقد .

ان الحاضر يعيد كتابة الماضي ، بل يكتب الماضي مضيفا اليه جيد الممارسة في السياسة والمعرفة .

حين ظهر الكتاب ، وكان بالواقعية منابيا ، استثار النقد والمعارضة من موقع ايديولوجية متباعدة الاختلاف . وحين ندأب عن الكتاب ، فان الكتاب كما الدفاع عنه ، يستثير النقد من جديد ، فكان الصراع حول الواقعية لا ينتهي الا اذا تحققت او تم اعدامها . ويصدر النقد المناهض للواقعية من مواقع مختلفة ، تتمثل حتى التماهى تارة ، وتنقارق تارة اخرى ، لكنها لا تفارق في الحالين مدار المثالبة ومدار المواقف السياسية المعلنة او المستحبة .

وهكذا يظهر نقد ، ويسمى نفسه قوميا ، يهاجم الواقعية ، فان فقد الحجة واحتاج الى مؤونة ايديولوجية جديدة ، وصل الى البنوية ، وقد نجد من يهاجم الواقعية باسم لاهوت قديم ، يقدس الابداع والمبدع ، ويأخذ هذا اللاهوت الجمالى اسم: الحساسية الجديدة .

الواقعية وبلافة الفكر القومى :

اعتمادا على شعار الاصالة ومحاربة « الوافد » ، شن الفكر القومى هجوما على الواقعية ، وكان هذا الهجوم ، ولا يزال ، توبيجا لموقف سياسى ، او استطالة لموقف ايديولوجي ، لا ينقاش النظرية بعد تراوتها بل يرفضها قبل القراءة ، معلنا ان الحوار مع الواقعية مستحيل . وفي هذا الاعلان المتيد بالاحكام المسبقة كان هذا الفكر يكتفى برفض الواقعية ، ويعتبر الرفض نظريته الادبية ، اي كان يحارب نظرية حاضرة باسم نظرية غائبة . ولم يكن باستطاعة هذا الفكر ، او شكل منه على الاقل ، بناء نظرية في الادب والنقد ، بسبب الایديولوجيا التي يبدأ بها ، والتى لا تخاطب الواقع الموضوعى ، بل تخاطب واقعا صنعته حسب مقاييسها الذاتية . يخاطب الفكر القومى واقعا كان وذهب او لم يتم العثور عليه بعد .

ينهض الفكر القومى ، في شكله الایديولوجي الكامل ، على فكرتين اساسيتين ، جوهر الامة وبلافة اللغة ، حيث يأخذ الجوهر مكان النظرية وتأخذ البلاغة مكان الممارسة ، لكن اعتبار الجوهر هو الاصل يجعل كل معيار للممارسة مستحيل او يوصد ابواب كلها ضد كل مرجع خارجي . جوهر الامة كان غامض قديم ، واللغة منه هي التعبير والمرآة او هي « الملا الاعلى » الذى يستعين فيه الجوهر وينجزل . لا تتشكل اللغة ، بهذا المعنى ، في علاقات الحياة اليومية ، بل تستحضر كتعبير عن الجوهر القديم ، انه الكلية الكاملة واللغة منه هي التعبير ، اي يحكم الجوهر حركة العلاقة ويعزلها عن حركة الحياة ، او تخضع اللغة لايديولوجيا الجوهر ف تكون خطابا ايديولوجيا اول سماته عدم الاعتراف بالتاريخ .

يتضمن الركون الى الجوهر القديم – جوهر الامة – الاعتراف بتميز الجوهر : عظمته ، غموضه ، قدمه ، تقديسه ، ويصبح دور اللغة هو التعبير عن خصائص الجوهر ، عن عبقريته ، فتسبق الكلمات المواضيع ، او تسبع الكلمات هي المواضيع : تصفع اللغة هي الحقيقة التي لا تحتاج الى معيار ، اذ هي التجلي الخارجي لجوهر خفي لا يحتاج الى برهان . هذا الشكل من اللغة ندعوه بـ : البلاغة ، حيث تفصل الكلمة عن موضوعها الخارجي ، وتنتج في حركتها المجردة ما تشاء من المواضيع المجردة ، ولهذا يقال : «البلاغة هي صنع الاحداثية الكبيرة للأقدام الصغيرة » ، او هي الصورة الجمالية لموضوع لا يتعرف الا بالحدس ، او هي التجلي الجميل لخفاء اكثر جمالا . في علاقة اللغة – البلاغة / الايديولوجيا – الجوهر ، تأخذ اللغة شكلا داخليا ، ان لم يكن باليمنيا ، حقيقته هي الجمال ، والمعقرية جمالا . اللغة هي عبقرية الامة ، هي صورتها ، او لنقل : اذا كانت الامة هي الصورة فان اللغة هي الصوت . ان قدم الصورة يجعل الصوت داخليا ، اى يجعل اللغة تعرف بالشكل المكتوب ولا تعرف بالكلام الحى . ولهذا يقال : ان اللغة **البلاغية** « مونولوج » لا ينتهي ، لأن موضوعه فيه ، ويتأبى على القياس .

تكتشف مأساة البلاغة في لحظة انتقال اللغة الى الواقع ، او في لحظة انتقال الممارسة اللغوية الى الممارسات الاجتماعية الأخرى ، حيث تتف البلاغة امام خيارين : فاما ان تعدل وضعها وتتعرف بالكلام الحى وتستبدل « المونولوج » بـ « بالحوار » ، او انها تجعل من كل الممارسات الاجتماعية ممارسات بلاغية ، اى تصل الى ذروة الاستبداد ، وتلغي الحى بالحي ، والشفهى بالمكتوب ، والواقعى بالبلاغى . يستعين مازق البلاغة حين ننظر اليها من وجة نظر الواقع والمعرفة ، اى حين نعاين معنى البلاغة من وجة نظر علم اللغة . ان اللغة ظاهرة ايديولوجية بامتياز ، وكل ما هو ايديولوجي يتضمن قيمة اشارية (سيميائية) ، فلا تعبير لغوی بلا اشارة ، ولا يوجد فاعلية « تلبية بدون تعبير اشارى » ، اى ان مرجع اللغة هو « الخارج » او الـ *الدایر* الاجتماعي المحدد تاريخيا . يقول باختين : « ان موضعية البيان مشحونة ، مشخصة كحال اللحظة التاريخية التي ينتمي اليها التعبير » (١) ، ويقول ايضا : « الموضعية هي رد فعل الواقع في صيرونه على الوجود صيروته » (٢) . تكون اللغة في حقل التحولات الاجتماعية ، او في الحوار المستمر بين اللغة كعلاقة اجتماعية وجملة العلاقات الاجتماعية الأخرى ، فالكلمة موجود مجرد لا وجود لها ، وهي تتجه الى مستقيم اجتماعى ، وتتغير بتغير وضعه . افق اللغة هو افق اجتماعى ، والكلمة هي نتاج التفاعل بين المتحدث والمستمع ، « هى الاقليم المشترك بين المتحدث والمتحدث اليه » ، علما ان

برسل الكلام كمستقبله (بكسر الباء) لا يتحددان الا بوضعهما الاجتماعي في تشكيلة اجتماعية — اقتصادية محددة . ان مأساة البلاغة تكمن في فصلها بين شكل اللغة وشكل التشكيلة الاجتماعية — الاقتصادية ، او فصلها بين اللغة والواقع . وبما ان هذه التشكيلة هي التي تحدد اشكال الانتاج الادبي والفنى ، فان الممارسة البلاغية لا تستطيع انتاج ادب ولا انتاج نظرية في النقد الادبى . ان الاشارة الى وضع التشكيلة الاجتماعية — الاقتصادية هي اشارة الى التاريخ ، الى مستوى التحولات الاجتماعية ، الأمر الذي يعني ان الصراع بين الواقعية وبعض اشكال الفكر القومى ، لا يدور حول الأدب فقط ، انما يدور حول « مسألة الواقع التاريخي » الذى يستبين في شكل تناول الواقع وفي شكل استعمال اللغة أيضا .

تحجب أيدبولوجيا الجوهر الواقع بأقطنة البلاغة ، وتساوى بين الواقع والجوهر المفترض ، اى تحل كل الأزمنة التاريخية في زمن بلاغى»، وتذوب كل الواقع في جوهر اللغة . ولهذا تدور البلاغة حول نصوص لا وجود لها ، تنقد واقعية وهمية ، وتدعى الى ادب هو من صنع اللغة ، وتجعل مناعة اللغة البلاغية هي بداية الأدب والنقد الادبى ونهايتها ايضا . واذا كان الفهم هو: «معارضة كلام المتحدث بكلام نقىض» (٣)، ندرك ان الفكر القومى ، في بعض اشكاله ، لا يستطيع فهم الواقعية ، ولا يقوم بالرد عليها ، لانه كممارسة بلاغية لا يعترف الا بـ «المونولوج» او بالحديث الباطنى ذى البعد الواحد ، الذى ينكر الخارج وما يكتب عنه ، اى ينكر الواقعية في تحديدها الموضوعى ، ويدحض واقعية لا يعرفها ، لأن المعرفة تستدعي الحوار بين متحدثين . ان تحديد العلاقة بين الواقعية والبلاغة، يكشف المعنى الذى عليه الواقعية تقوم : مقاربة موضوعية للواقع والتاريخ ، وممارسة واقعية للغة . تصبح الواقعية انتاجاً لواقع موضوعى بدون زيادة او نقصان ، وممارسة ديمقراطية متعددة الأصوات ، وثرا حوارياً أفقه القاريء والمجتمع ، الذى يفرض النثر وهزيمة البلاغة .

وقد ترفع الأيدبولوجيا البلاغية شعار : الأصالة ، فترفع المنصب ، وتقلب العلاقات ، وتقوم بقراءة الحاضر بلغة الماضي . تستبعد الماضي كلية وتدرج فيه صورة الحاضر الوهبية ، وتجعل التاريخ زماناً سالكاً جذره قديم . أما الواقعية فلا تقول بالأصالة ، تستبدلها بـ : الخصوصية . الأصالة هي عزل زمن الحاضر «القومى» عن الزمن الكوني ومطابقة زمن الحاضر بزمن الماضي ، أما الواقعية فهي تحديد زمن الحاضر التاريخي في علاقته بالأزمنة السابقة التي أفضت اليه ، وجعلته على ما هو عليه ، وفي علاقته بـ«الزمن الكوني» ، الذى لا يستطيع الحاضر أن يتعرف

بدونه . ان تحديد زمن الحاضر الاجتماعي ، المرهون بشكل الصراع السياسي ، يجعل التاريخ متصلاً ومتقائعاً . لا تستعيد الواقعية الموروث في حقل البلاغة بل في حقل السياسة ، الذي يحدد سمات الحاضر ، ويبعد كتابة الموروث ، فيتميز ، ويميز معه الشخصية الوطنية – الثنائية . وما التميز ، اي الخصوصية ، الا وعى وانتاج الهوية الوطنية في لحظة الفعل السياسي ، الذي يحرر المجتمع من التبعية ، ويحرر الموروث من الاوهام الايديولوجية ، ويعيد صياغة معايير القراءة والكتابة . ان الفعل السياسي الوطني هو أداة تحرير الانسان وموروثه ، وهو الفعل الذي يحرر اللغة من قيود البلاغة ، ويسمح بقاء صحيح بين الممارسة واللغة ، وبين الكلام المكتوب والكلام الحي . وباختصار : ان البلاغة لا تنبع نظرية عن الأدب والواقع ، لأن قوام وجودها هو تغييب الواقع والأدب المرتبط به ، واستبدالهما بواقع مخلوق ، يحجب الواقع والتاريخ وتفاوت الأزمنة . البلاغة لا ترى الحاضر الا صورة لماض صنته البلاغة .

البنيوية والزمن المجرد :

فكر آخر ينكر الواقعية هو : البنية . ينكئ الانكاض على : « أببية النص » ، الاحتفال به من الداخل ، وانقاده من كل تحليل ارجاعي . تبدو الواقعية في سطور البنية سطوة ارجاعية ، تحرف الأدب عن مقامه ، وتترجمه إلى مزيج من السياسة والأيديولوجيا ، فتنسى خصوصيته ، وتغفل عن ما يجعله أدباً . تبدو البنية في هذا التحديد منهجاً يعيد إلى العمل الأدبي اعتباره المفقود واستقلاله الذاتي المنقوص ، فيتخفف العمل من كل التحديدات الخارجية ، ويصبح موضوعاً محايضاً ، يأتى بقوانينه الداخلية : فالنص يعمل ، والنص يشير ، والنص يدل وفي العمل والإشارة والدلالة لا يخرج العمل من ذاته ، ولا يرضى ببروجع سواه ، فهو السر وهو المرجع الذي يكشف السر . وكما يأخذ العمل الأدبي شكل الموضوع المستقل عن خارجه ، يأخذ النقد شكل التحليل الموضوعي ، ويضع الخارج بين قوسين ، ولا يلتفت إلا إلى بنية العمل الأدبي ، فيحلل المستويات ، ويستخرج الدلالات ، ويكشف عن تعددية المعنى . مكان النص دائرة مغلقة وكان دور الناقد هو قراءة علاقات الدائرة ، وكشف أسرار النص الخفية . اذا قارنا بين البنية والفكر القومي يأخذ بينهما الشكل التالي : اذا كان الفكر القومي يعتمد البلاغة فإن الفكر البنائي يعتمد التكنيك .

تسعى البنية إلى رفع النقد الأدبي إلى مستوى العلم الدقيق ، الذي ينكر نوايا الأفراد ويحتمم إلى القوانين المنهجية . ويمكن تأثيير هذه القوانين بالشكل التالي :

١ : الركون الى مبدأ « سوسير » الذي يقول بأن اللغة هي وحدة معقدة من الانساق المتساندة ، والتي تشكل من حيث هي ذلك شيئاً اسمه : بنية . ب : يمكن ارجاع الظواهر المرئية الى عدد محدد من الصفات التي تكون : نموذجاً . ج : ان البنية – النموذج ، والتي هي تركيب ذهني ، هي نسق من العلاقات ذات تجليات مختلفة . وإن النماذج كلها ترتبط بمجموعة من التحولات ، ويتوافق كل منها مع نموذج من ذات العائلة بحيث أن مجمل هذه التحولات يشكل مجموعة من النماذج ، ترتبط بنية مجازية ، وفقاً لجملة قوانين يمكن اكتشافها . د : البنية نسق محكم بانساق داخلي ، بجملة علاقات داخلية ثابتة ، او بجملة تعارضات ، وتعارضات ثنائية بشكل خاص ، تقسم بالتكاملية . ويعطى انساقها اولوية الكل على الاجزاء ، فلا يمكن فهم علاقة محددة بدون معرفة وضعها في كلية العلاقات ، التي يمكن ان تظل ثابتة ، على الرغم من بعض التحولات . فالبنية محكومة بقاعدة الثبات البنيوي . ان معرفة انساق يفرض دراسة العلاقات الداخلية التي تختلف عن مظهرها الخارجي . الامر الذي يعني ان النموذج – البنية ليس معنى تجريبياً ، يمكن رؤيته . فهو لا يتكشف الا في دراسة عناصره الداخلية (٤) .

تبدأ البنوية بدراسة بنية العمل الأدبي ، علاقاته الداخلية في تكاملها وتعارضها ، تبدأ به وتنتهي ، اي تجعل مرجع العمل الشامل هو العمل نفسه . يستدعي هذا الشكل من المقاربة بعض الملاحظات السريعة ، ترتبط الأولى بالوظيفة ، والثانية بالتاريخ ، والثالثة بالدلالة الأيديولوجية للمنهج البنيوي . ان البدء والانتهاء ببنية العمل الأدبي المغلقة ، يقود البنوية الى فصل الشكل والوظيفة عن البنية ، وارجاعهما الى خدمة البنية ، بدلاً من ان تراهما كعلاقتين مرتبطتين بالقاريء الفاعل ، الذي يتحدد بالبنية ، ويستطيع من خلال فعله التأثير بالبنية ايضاً . وهذا تأخذ البنية شكلًا مجرداً لا يلتقي الى علاقات الانتاج والايصال ، اذ لا يمكن دراسة العمل الأدبي بدون الرجوع الى المرجع الخارجي الذي يحدد معايير الانتاج والاستهلاك ، التي تحدد معايير الشكل والوظيفة . تسعى البنوية الى تحليل النص من الداخل « تحليل محابث » يسكن النص ، ويعامل معه كنسق من الوظائف ، وكنسق من الاشارات الجمالية ، او كنسق من الاشارات الوظيفية ، فالعمل الأدبي فضاء مكتفٍ بذاته ، انه اشارة ، مرجعه فيه : « انه ليس اثراً سبباً ، لكنه دالًّا لدلول ». ان انغلاق النص على مرجعه الداخلي ، يطرح السؤال التالي : ما هو شكل العلاقة بين وظيفة الاشارات الجمالية المحاية للعمل الأدبي ، والوظيفة الاجتماعية لهذا العمل ؟ لا نشعر على جواب صريح للسؤال إلا حتى حين طبعاً البنوية الى صيغة الخيال الشكلي مثلاً

ويظل التناقض واضحًا بين المنهوم الاجتماعي للوظيفة الأدبية ومنهوم الوظيفة الجمالية المحايدة للعمل الأدبي . ان معنى الاشارة الجمالية ، في حقل البنوية ، لا يتحدد بشكل استقبالي لدى مطلق محمد اجتماعيا ، بل يتقرر في علاقة الاشارة بغيرها من الاشارات المكونة للنص . ينسى هذا الفصل بين معنى الاشارة «الخالص» ومعنى الاشارة المعين اجتماعيا، ان تعين الاشارة ، اي تحققتها ، لا يتم الا في نمط اجتماعي محدد يترر شكل تكوين الاشارة وتكون اثرها بالنسبة الى مطلق محمد . يمكن ان نلمع في هذا التصور البنوي سلسلة من التعارضات : تقارب البنوية زمن النص الداخلي وتغفل الزمن الاجتماعي للكتابة ، تقارب انتاج النص وتغفل من استقباله ، اي تدور حول الكتابة وتنسى شروط القراءة الاجتماعية ، تدور حول المرجع الداخلي وتنسى المرجع الخارجي . وقد يتعم ذاتك التصور في مأزق كامل حين يجعل من النص انتاجا واشارة ، اذ ان منهوم الانتاج يشير الى تاريخ المارسة الأدبية ، في حين ان الاشارة تشير الى النسق المغلق . نلمع في كل هذه التعارضات زمن البنية المجرد ، الذي يجعل الأدب يتكون في زمن خاص به منارات للزمن الاجتماعي الشامل (٥) .

النقطة الثانية التي يثيرها المنهج البنوي هي علاقة الأدب بالتاريخ فهو يتعلّم مع العمل الأدبي كتسلق مغلق ، يتحدد بعلاقات الدال والمطلول القائمة فيه ، اي يفرق العمل في منهوم الاشارة البنية . ان انفلاق هذا المنهج على العمل الأدبي كوحدة مغلقة ، يجعله ينسى ان وظيفة الأدب الاجتماعية هي عنصر اساس في تكوين العلاقة البنوية بين الدال والمطلول ، وأن النسق جزء وظيفي من الواقع المغير ، وأنه لا يمكن لهم الاشارة الا اذا ارتبطت بالمستقبل (بكسر الباء) الاجتماعي ، اي اذا ارتبطت بالتاريخ الاجتماعي ان البدء بالعمل الأدبي كتسلق مغلق يلغى امكانية النّظرية التاريخية الى البنى الجمالية ، ولا يسمح بلقاء بين التاريخ وعلم الجمال . وهكذا يصبح تاريخ البنية هو حاضرها المباشر الذي لا ينفتح على تاريخ سابق ، ويصبح تاريخ الأدب جملة من اللحظات المتقطعة التي لا تقبل التوحد . تبدو البنية كما لو كانت نسقا يتعارض مع التاريخ . ان المنهج البنوي لا يستطيع ان يرى وحدة البنية والتاريخ القائمة على أساس التناقض الجدلّي الذي يعيد صياغة البنى والتاريخ ، وهي لا تستطيع ذلك لأنها لا تعرف على الاساس الجدلّي لكل الظواهر الاجتماعية اي : الانتاج الاجتماعي . ان التعارض الذي تقيمه البنوية بين النسق والتاريخ يجعلها لا ترى التاريخ الا بلحد شكلين : يظهر التاريخ في الشكل الاول كدورة زمنية يعيد نفسه الى ما لا نهاية ، فالبني تدور حول نفسها ، وتتجلى ، ولكهما لا تفتح على زمن آخر ، فهي مكتبة

بزمانها . أما في الشكل الثاني ملن البنى تنجر بسبب عائق خارجي ، فيصبح التاريخ سلسلة متغيرة من الأطوار المارضة التي لا يمكن ان يحكمها قانون . وهكذا ينفصل الزمن الحاضر عن الزمن التقليدي ، وينفصل الحاضر ايضاً عن المستقبل ، ويلتقي مفهوم السيرة التحويلية التي توحد البنية والتاريخ .

في هذا الإطار ، يشكل المنهج البنوى امتداداً للفلسفة الملاية ، فهو لا يeda من الشخص ، ولا يقبل بمنطق الشخص ، إنما يeda من سلسلة من المفاهيم المجردة مثل : النموذج ، النسق ، البنية ، بعد ان يذكر التاريخ فيها . وهو في سعيه هذا يعيينا الى احلام الفلسفه التي كانت تعيش منذ زمن بعيد عن «القوانين الفكرية للإنسان» او «البنية الفكرية للإنسان الشامل» . علما ان هذا الحلم قد انطوى منذ ان برهن الفكر النظري ان الإنسان الشامل لا وجود له ، وان الفكر انعكس الواقع اجتماعي محمد تاريجيا ، وان جوهر الإنسان اسطورة ، فالتفكير كما الإنسان لا يدرس إلا في شرط تاريخي مشخص (٦) .

ان البنوية لا تنفصل عن نظريات : نهاية الأيديولوجيا وسيطرة التكتيك والفكر التقني والثورة ما بعد الصناعية ، حيث يصبح النص الأدبي موضوعاً علينا محابداً بلا تاريخ وأيديولوجيا ، ويصبح الفنادد او المنكر خيراً تنتباً محابداً يتمايل مع أدوات تقنية محابدة . لكن هذا الفكر التكتيكي فرات يؤكد وجود الأيديولوجيا في لحظة انكارها ، اذ انه يفترض ان الواقع محابيد ، وان الثقافة محابيدة . ان الدعوة الى الحيد في زمن التبعية والتحرر الوطني هي دعوة اظلالية تستمد متعافى الفكر الرجعي تحت قناع بهي اسمه : الخبر والتكتيك .

حساسية الخراط الجديدة :

ترفض البنوية الواقعية باسم الاحتلال بالفن ، أما آثار الخراط فترفضها باسم الاحتلال بالمبدع الذي أعطى النص وخلقه . يذهب البنوي الى تصدّه متكئاً على نظرية واسحة الحدود ، أما الخراط فيستبدل النظرية بالفكار: هي الى التأمل المجرد اقرب ، ثم يمنحها مقام النظرية فتصبح : نظرية الحساسية الجديدة . «نظرية» ليست جديدة ، تبدأ بالفكار الفن للفن وتنتمي في سطور الحداثة والإبداع . ان ملتقى الخراط هو سعيه الى توليد الجديد الطازج من قديم معروف . قديم كثير الوشائبة ، ينزع عن الجديد المرغوب قناعه ويتركه واضحاً بلا اعتمدة (٧) . يفارق الخراط بين شكلين من الحساسية : جديدة تساوى الإبداع ، وقديمة تعاكس الإبداع الزائف ، اي الواقعية . ويرى ان هذه الواقعية

تنى الى زمن ذهب وسلطة مخت ووظينة اندثر زمانها ايضاً . يقىد الخراط الواقعية بحبال آثامها المتعددة ويلقى بها خارج طقوس الكتابة . الايم الاول اصلها القديم المشدود الى شجرة المحاكاة الارسطية ، التي ترى في النن محاكاة للواقع . الايم الثاني الشكل العتيق الذى يقنع بقواعد التفاصيب والسرد المطرد والحبكة التى تعتقد ثم تنحل . الايم الثالث رجوع الواقعية الى السلطة الحاكمة وتنازلها عن سلطة الادب . يطلق الخراط الحكم الآخر بصمت او بليضاح ناقص ، لكن شكل القبيل يزيح الصمت والنقضان : يؤدى الادب الواقعى الى ثبيت الواقع القائم ، لانه لا يبدأ بالواقع القائم ، والبدء بهذا الواقع يؤدى الى تكريسه وتتبنته ، اذ ان علاقة الواقعية بالواقع هي علاقة محاكاة واعادة انتاج .

الواقعية ، كما يراها الخراط ، محاكاة ، والمحاكاة هي نقل الواقع ، ونقل الواقع هو الاعتراف به والولاء للسلطة القائمة فيه . تصبيع الواقعية في هذا التحديد مستبدة بالضرورة . يلزم الاستبداد اصلها النظري ، اي ان الواقعية كنظيرية معرفية تنتج اوتوماتيكياً موقفنا سياسياً سلطويَاً او مستبداً . كيف لا ، وهي لا تحاكي الا ما هو موجود وقائم !! هذه النتيجة ، رغم بريق الاسلوب ، ليست صحيحة ، وذلك لسبب صغير ، هو ان الخراط لا يعرف معنى الواقعية النظرية . الواقعية لا تحاكي الواقع بل تعكس الواقع ، وبين المحاكاة والانعكاس فرق واختلاف ، ترتبط المحاكاة بالمرأة او بالنقل المرآوى لواقع ظاهري ساكن ومجزوه ، بينما ترتبط الواقعية بمرأة مكسورة ، انها لا تعكس الواقع الظاهري بل تردد التوانين السببية لحركة الواقع الفعلية . يقوم الانعكاس على اطروحتين : اولوية الواقع على الانعكاس ، وأولوية السيرة على الانعكاس ، اي ان انعكاس الواقع لا يتم بالرجوع الى الواقع المباشر بل الى تاريخ المعرفة الذى يحاول ان يفتح معرفة جديدة تلتقي مع السببية الاجتماعية للواقع الموضوعى . لا ينهض الادب الواقعى ، اذن ، على المحاكاة ، بل على تجريد محدد للواقع ، يفتح في علاقاته معرفة توافق مع المعرفة التاريخية المرتبطة بالواقع . ان علاقة الادب بالواقع هي علاقة معرفة ، غريبة بالضرورة عن كل انعكاس مرآوى . مع ذلك ، فان وصم الخراط الواقعية بالاستبداد لا يعود الى سبب معرف ، بل يعود لولا الى موقف سياسى – ايديولوجي يخفي ملامحه وراء ثيَّه اسمه : الحساسية الجديدة . اذا قرأتنا زمن سبلت وبيقظة هذه الحساسية ، نقرأ بوضوح اكبر نكر للخراط ومتاصده . لماذا يقول داعي الحساسية الجديدة ؟ .

« ظهرت الحساسية الجديدة في اواخر الثلثينات ، في اعمال مجددين غامروا الى ساحة المجهول ، ولكن عندما تمثلت

الحساسية الجديدة للنضج والازدهار ، في اواخر السبعينيات ، بتأثير من الواقع الاجتماعي — ربما — ونتيجة لأن الحساسية القديمة قد استنفذت عطاءها — ربما — وبسبب من ان موجة « الواقعية » التي فجرت الساحة الأدبية بفنان كبير وجده قلبلا . قد ثبت انحصارها وقصورها معا ، عندها ، تبلور مفهوم الحساسية الجديدة ، وثبتت اقدامها ، نهاية ، وأصبحت هي المرجع الحقيقي ، والنفي في « الواقع » الأدبي في مصر » . هذه هي السيرة الزمنية للحساسية الجديدة . أما صفاتها ومزاياها فهي : « ان الكتابة الابداعية — لسبب او آخر — قد أصبحت اختراعا لا تتليدا ، واستشكالا لا مطابقة ، ومحاكمة للمجهول لا رضى عن الذات والعنوان» . وبسبب هذا ، مانها تهجر لغة القواميس وتأخذ بـ « اللغة الرئيسية » ، وتستبدل الواقع بـ « الحلم والاسطورة والشمر » ، وتستعيض عن المحسوس بـ « مفاور تحت الوعي » ، وتتخلى عن المجموع المبهم من أجل « صيغة الآنا » كى تصل : « الى تلك المنطقة الغامضة ، المشتركة ، التي يمكن ان نسميها ما بين الذاتيات ، والتى تحل محل موضوعية منفردة ، وغيرها » وبعد اظهار الصفات بعرض الخراط : « تنبيلت الحساسية الجديدة وهي : كسر الترتيب السردى الاضطرارى ، ذلك العقدة التقليدية ، الغوص الى الداخل ، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم ، تهديد بنية اللغة المكرسة ، ورميها نهائيا خارج متحف القواميس » . هذا هو جيد ادوار الخراط الذى يفارق نحو المجهول والرؤبة والغامض والخفى ، والذى ينفلت من الواقع ويمسى القاموس بيقرب من تخوم الروايا ، حيث يعثر الفنان على جوهره المفقود ، فكان الفن لا يستبعد ذاته المفقودة الا اذا جعل الواقع منقودا ، فالواقع والفن يتناقضان ويتناكران ، اذا وجد احدهما غاب الآخر وانصرف . لا جديد تحت الشمس ، ولا في بدايات الانهيار ومحباتها . انها ثنائية الارض والسماء مرة اخرى . او ثنائية الروح والبدن مرة اخرى ، الفن سماء او روح ، والارض والبدن مبنوان لانصار الواقعية المتباينة . لكن الامر ليس بهذه البساطة ابدا .

قبل أن نقارب أمكار الخراط نشير الى ما يلى : لا يقوم الخراط بنقض مدرسة ادبية باسم مدرسة اخرى ، بل يحارب مرحلة تاريخية باسم شكل ادبى ناقص الوضوح اسمه : الحساسية الجديدة . انه يحاكم التاريخ باسم الابداع ، او يتبديل الشخص بال مجرد ، والموضوع بالذاتى ، والجماعى بالفردى ، ويرشق بهذا الاستبدال ثلاثة اهداف برمية واحدة : برفض الواقع ، يضيق بالكلمة الى درجة التطير ، فلا يستعمل الكلمة الا ووضعتها بين قوسين او اشتمتها بصلة ، كته يعترى عن ضيق اللغة ، او يعتبر الواقع ثرا قيد الابدال او المصادر او المطاردة حتى الموت .

لكننا نعلم ان القبول بفكرة الواقع فلسفيا ،
والاعتراف به والركون اليه ، كان انجازا معرفيا ،
عقلانيا ونيفراطيا ، وثيق الصلة بتقدم المعرفة
الموضوعية ويترافق الاشكال الفكرية الإظلامية
واللادارية ، وكان بالتالي ، اداة لمحاربة كل سلطة
مستبدة تؤيد سلطتها . بحسب الواقع وبعزم

المجهول .

ويرفض الخراط الواقعية . لكننا نعلم ان صعود الواقعية تاريخيا
ارتبط بعصر التنوير ، فاصبحت هي التصور الادبي الذي نقل الكتبة من
مدار التصور الملكية المفلقة الى مدار الحياة اليومية والهموم الشعبية . اما
الهدف الثالث الذي يستهدفه الخراط فهو: الزمن التاريخي لصعود الواقعية،
وهو زمن صعود حركة التحرر العربية ، ولا يأخذ استثناء شكل المواجهة
الصريحة بل صفة الاشارة والايماء ، حتى نكاد نظن ان هذا الزمن نقيس
للابداع ، وان زمن الابداع الوحيد هو زمن الانهيار والانحطاط . لقد كان من
المفترض، وهو افتراض مستحيل، ان يتحدى الخراط عن تقاضات حركة
التحرر الوطني ، حيث تساوى السلطة بين الشعارات الكبيرة ومهماش
الجماهير ، وبين معارك الوطن وتقييد المواطن ، وان يطرح اشكالية التحولات
الاجتماعية والتحولات الثقافية . لكن افتراضا كهذا لا يستقيم ، لأن
الخراط لا يبدأ بالتاريخ بل بالابداع ولا بالاستعمار بل لخصوصية الناتب.
اضف الى ذلك ان صاحب « ساعات الكرباء » كان غائبا عن ذلك الزمن
المتناقض الباحث عن التحرر والمتغلب بالأوهام ، كان ينتظر زمن قدوم
الحساسية الجديدة . لكن دور الكاتب هو الاستقالة من كل زمن لا يحقق
الابداع ، وانتظار لحظة الصفاء القادمة التي يحتفل الكاتب فيه بطقوسه،
بدون النظر الى الزمن الخارجي ، مقاتلا من اجل الاستقلال الوطني كان،
او كان ملوانا بالهزيمة الى حدود الامانة الوطنية .

الحساسية الجديدة دعوة ظلام تحجب وراء جلال الاسلوب ،
حذورها تديمة قدم التراثيل . اول افكارها قوة الكلمات او قدسية
الحرف او اولوية الكلمة على الوجود . تبدو الكلمة وجودا تدور حولها
الاشيء ولا تدور حول الاشياء ، كياما قاتما بذاته ولذاته ، ينبع
برتبته ويفيض بقداسته على الآخرين . الكلمة تسقى الوجود ، ان
هي بطت اليه تلوثت . تصور قديم تصدر عنه كل آيات السحر والتزيم
وتقديس المكتوب ، وكل الاشواق الى تفسير العالم بالكلمات . الفكرة
الثانية : المبدع الذي تصدر عنه الكلمات ، الذي يعرف كلاما
لا يعرفه غيره ، انه حامل الكلمة يقدس بحمولته المقدسة : فيصبح
منزلة هرمية ، يصبح وظيفة قوامها الكلمة ، فيشرع الشرائع ويميز بين
الخير والشر ، وكما تسقى الكلمة الوجود ، يسبق الفنان - الخلق

القارئ ، يسبق الوجود الاجتماعي : انه الخالق الذى يقول ما يعجز الآخرون عن قوله ، انه خبير الكلمات الذى يحتاجه الآخرون ، ولا يحتاج الآخرين : يرسل الكلمات ويفسرها الآخرون ، فان اعجزهم التفسير قنعوا بالتأويل . أما الفكرة الثالثة فهو الطفس : الكتبة طقس مغلق بين افراد عارفين ، طقس — مرتبة له زمانه ومكانه ومربيه ، ولأنه مرتبة فان زمامته يختلف عن الزمن الاجتماعي ، وكذلك منه شأن المكان والمزيد ، فله موقعه وله قارئ عارف . هذا القارئ — العارف ، بلغة زماننا ، هو : « النخبة » التى تعارض : « العامة » ، او هو « الصفة » التى تنكر « العوام » . وهو ما يشير اليه الخراط ، مرتكبا ، بـ « المتنقة الفامضة بين الذاتيات والتى تحل محل موضوعية مفترضة » الكتابة الطقسية حوار علوى بين ذاتيات تبحث عن المجهول ، او مناجاة بين ذاتيات يصدر عنها الكلام ويعود اليها ، بدون ان يهبط الى « الموضوعية المفترضة » .

او للسيبية الاجتماعية ، لانه ان قبل بالسيبية قبل بمفهوم الواقع ، الذي يهرب منه الخرط وينظر . بنتج عن هذا التصور امران يصبح تاريخ الادب هو تاريخ التكثيک المجرد ، فينخلع التاريخ الادبي عن التاريخ الاجتماعي ، تاريخه تاريخ الابداع الذى يحتجته المبدعون . ويصبح الادب تقنية محسنة تقوم على تقطيع الزمن وكسر السرد واللغاء المقدمة واستلهام الاساطير والاحلام والرؤى ، بدون ان تنظر الى وضع القارئ وشكل الانتاج والاستقبال .

تسمى فلسفة الغراظ الى ارجاع الادب الى فاعلية روحية — شكلية ، تتحرر من ثقل الواقع وتنبدل الاخير بالاشكال الفنية وباللغة الطليقية . اي ان الادب ثورة في اللغة والتكتيک منفصلة عن الثورة الاجتماعية ، تهدم القواميس وتتحرر الكلمات ، ولا تلتقي الى خارج القاموس . يستعيد هذا المشروع كل الفلسفات الرومانسية وكل فلسفات الاغتراب ، التي تقول بالانفتاق من علم المادة ومن كل عوالم التشوه التي ظقى بالانسان في متاهة الاغتراب التي تقيم حاجزا بين الانسان وجده ، فتجمل من عالم الروح او مملكة الفن فضاء التحرر الحقيقى . وانساؤال هنا هو التالي : اذا كان موضع الادب هو الروح ، فما هي النقطة التي ينكى عليها الغراظ من اجل زححة المعلم المفترب ؟ امام هذا السؤال يصبح التحرر امتيازا لذخة ، او تحررا نخبوييا يصل الى حامل الحرف والكلمة ، ولا يصل الى المعلم الانى .

اذا عدنا الى معيار الحسالية في دلالتها الفلسفية ، نجد انها متولة مثالية بامتياز ، تخضع الحقيقة في الابداع المطلق ، او في المبدعين ، وتقيم بين الابداع والممارسة اليومية حاجزا ، فتصبح حقيقة المبدع في ذاته ، علما ان الممارسة هي معيار الحقيقة الوحيد . ان فلسفة الغراظ لا تمنع فقط بناء مفهوم للحقيقة ، بل تمنع ايضا بناء نظرية في النقد الادبي ، لأن نظرية كهذه لا تبدأ الا بالواقع والتاريخ ، الغراظ لا يقبل بالواقع ولا بالتاريخ . فهو يقول بـ : « الانسحاب من الواقع المعتقد ، المضطرب ، التقليل الوطأة ، الفن بالتفاصيل والمواجس والأمل والشطحات والاحباطات بما ، نحو اقامة قناع الواقع ، قناع جرد من لحمه ، مرئى بعين صاحبة ، في ضوء خارجي ، متساوي التوزيع ، بنظرة زاهدة ، محايضة ، صارمة . من : ٩ » . مسألة الاديب ، اذن ، من الانسحاب من الواقع القائم وبناء عالم شفاف اوله الزهد ونهجهه الحياد . ماذا اخذنا بلغة الغراظ نقول : ان معنى الادب هو اللواز من شوارع الحياة المبتلة الى « مناور ما تحت الوعي » ، او هو الهرب من اليقون الى السرمدي ، ومن المادي الى الروحي ، ومن الخارجي الى الداخلى . فرى هنا بوضوح قسمة الفلسفة القديمة القائمة على الثنائيات : السماء/الارض ، الروح/البدن ، الاعلى/الانى ،

النخبة/المواطن ، المبدع/رجل الشارع ، الكلمة/الممارسة . النتيجة الأولى المسادرة عن هذه الفلسفة هي : ان مصدر الأدب هو الاغتراب الانساني ، هو اغتراب الروح من مقامها ، وما الأدب الا اداء تعيد الروح الى مقامها المفقود . ان القول بالاغتراب الكوني ، ينسى اول ما ينسى شكل الصراع في الحياة اليومية : ينسى الصراع بين المتموّر والجلاد ، الغنى والتّقير ، المستعمّر (بفتح الراء) والاستعمار . ويكرس هذا التّسيّان باسم مسوّلة لاهوتية قديمة هي : الفرق والابداع⁽⁴⁾ ..

من يرفض الواقع وينهض التاريخ ، ويستبدلها بمينايزيتا الخلق . وزمن الخلق مطلق . لكننا نعلم ان منهوم الأدب ينهض على مفهوم التاريخ ، وأن التّحولات الأدبية تتكون داخل التّحولات الاجتماعية ، وأن تعيّد التّحولات يكتشف عن طبيعة المستوى الأدبي القائم ، عن اشكال انتاج واستهلاك الأدب ، عن شكل المعايير الأدبية – الفنية المسيطرة ، من شكل علاقة القارئ بالنص المكتوب ، عن اشكال ايديولوجيا القراءة والكتابة ... ان معرفة المستوى الأدبي القائم في شرط اجتماعي محدد هي التي تفرض شكل التّكتيك الأدبي ، وتقيم علاقة صحيحة بين حاضر الأدب و الماضي ، وبين الأدب المحلي والكوني ، وهي التي تأمر بشكّل الصيافة المطلوب للأسطورة والموروث . لكن نصّوراً كهذا يستبدل مسوّلة الابداع بمفهوم الانتاج ، ويربط الانتاج الأدبي باشكال الانتاج الأخرى . ولهذا ظلنا : ان حساسية الخرّاط تنقل الظاهره الأدبية من مستوى البحث العلمي الى لاهوت الخلق الراهن لكل مقاربة علمية .

ان ملزق الخرّاط هو تقويم نتاج الواقعية المحدد بواقع و بتاريخ محدثين بكلمات أدبية لا ترتبط بالواقع ولا تقبل بالتاريخ . يتجلّى هذا الملزق حين يقول : « ان الواقعية قد استندت اغراضها » . يكتشف هذا القول من ملزق الخرّاط كلّه . ان هذا القول يعني ما يلي : ١ – الواقعية ضرورة تاريخية ، ظهرت كأنعكاس محدد لحملة من الشروط الاجتماعية ، ٢ – قامت الواقعية بدور موضوعي في زمانها ، ٣ – سلّبرت الواقعية التقديمة التطور التاريخي حتى تحولت واصبحت حساسية جديدة ، ٤ – الواقعية هي المصدر الذي استلهمنه الحساسية الجديدة ، وأعادت صياغته على ضوء المستجدات الاجتماعية ، خاصة ان الخرّاط يميز بين الحساسية التقديمة اي الواقعية والحساسية الجديدة التي يدعو اليها كبديل . ينكر الخرّاط للنتائج المسادرة من قوله ، اذ ان الواقعية ، اي الحساسية التقديمة ، بضاعة سلطوية سببها التّكتيك « ملأت الساحة بفناء كثير وجذوى قليلة » . ان نكران الخرّاط واضح السبب : ان القبول بعلامة تاريخية بين الحساسية الجديدة والقديمة يدفعه الى قبول ما ينكر : الواقع والتاريخ . هذا

هو السبب الأول . السبب الثاني : هو عجز الخراط عن صياغة مفهوم جديد ، فهو يأخذ بفكرة الحساسية الجديدة ، لأنه لم يجد مفهومه المناسب ، لكن كلمة « الجديدة » تتضمن كلمة أخرى هي : « القديمة » ، فأخذ بالكلمة الأخيرة مكرها ووسم بها الواقعية ، بدون أن يرى التناقض القائم في فكرته الجديدة . السبب الثالث هو تصور الخراط الفلسفي الذي يجعله ينكر كل أشكال الواقعية قديمة وجديدة . السبب الرابع هو لعبه الوجه والقناع التي تحكم خطاب الخراط ، فهو بتحديث بالأدب وبالسياسة ، لكنه لا يريد الحديث بالسياسة بصوت عال ، فيجد غرضه المثالي في محاربة الواقعية أدبا وتاريخيا وسياسة ، فهو لا يهاجم الواقعية إلا ونهاجم معها الفترة السياسية التي سادت في الخمسينات والستينات . وهذا يغوص الخراط في الشؤون الدينوية وهو يبتعد عنها ، ويتحدث بالسياسة وهو غارق في الإبداع ، فيبدو ابداعه قناعا .

يتجدد مازق الخراط كلما تارب الواقع بادوات تنكر الوافع . ولهذا يصبح حديثه عن طه حسين والمازنى ونجيب محفوظ ويوسف ادريس بلا معنى ، فهو لا يراهم في التاريخ بل يحدسهم بالحساسية . وكذلك تضيع « أبوته » للكتاب « الجدد » . ان اشارته الى : صنع الله ابراهيم ، والتقطانى وأصلان وبحى الطاهر عبد الله مجرد مواد يستند بما نظريته . فالجبل القديم كان يحاور زمانه ، والكتاب « الجدد » يتبعون الحوار مع زمن مختلف وبخبرة جديدة . والجديد كما القديم لا يهرب من الواقع ولا ينكر له تنكر الخراط .

ان حديث الإبداع والواقع البديل قديم ، ويمتد من سطور الميتافيزيقا الكاملة الى فلسفة الاغتراب ، ويجد له مكانا في بعض المدارس الروماناتيكية ومشكلة الحساسية قديمة بدورها ، فقد ظهر في القرن الثامن عشر من يقول بـ : تفكك الحساسية ، ويحتاج على انتهاءك الانسان للطبيعة ، ويطلب بالعودة الى براءة الانسان الاولى ، الى « مفاور الذات » ، حيث يلتک الانسان مع النجوم ويصنى الى الطبيعة وتصفى الطبيعة اليه . ونجد موضوع : « الحساسية الجديدة » عند « هيربرت ماركوزه » ، وهو موضوع غامض على حد قول تلميذه : « بارى كينس »^(١) . وقد رفع « ماركوزه » شعاره کي يصون ذاتية الانسان من القمع البيروقراطي ومن وطأة الآلة ، وجعل من الشكل الفنى ملذا للروح المفترية . وكانت ملساة « ماركوزه » انه لم يجد نقطة ارتکاز يقيم فوقها الخيال الفنى کي يحرك العالم . الخراط يكرس ملساة « ماركوزه » مع فرق بسيط ، هو أن الأخير كان يحتاج ضد قهر الآلة في مجتمع يعرف تاريخه ، أما الخراط فينطلق من مجتمع لا يعرف تاريخه ولا يعرف ان وصلت اليه الآلة ام لم تصل .

ان نقد الخرط للواقعية كالنقد الذى سبقه ، لا يقدم جديدا حقيقا ، لانه يخطىء اللحظة التاريخية التي تحدد وظيفة الكتابة ، وذهن اللحظة هي : التحرر وطنيا واجتماعيا . امام هذا الخطأ تظهر قوة الواقعية، واحتلالها عن التصورات الأخرى . ان الواقعية، مهما اخطأت ، وكثيرا ما فعلت ، ومهما تعترت ، وعثارها كثير ، تظل قادرة على تجاوز الخطأ والغثاء ، وتبقى قادرة على تقسيم ذاتها . اما سبب ذلك ، فهو رجوعها المستمر والمتعدد الى الواقع المستمر والمتعدد ، الذى يفرض الامكانيات ، والذى يرفض الامكانيات ، والذى يصحح الامكانيات ، في شروط محددة .

الواقعية في الثقافة المصرية :

اذا اردنا ان نقرأ مفهوم الواقعية في كتاب العالم وآنيس ، يتعين علينا ان نطرح الأسئلة التي طرحتها الكتاب ، او تلك التي طرحتها زمان الكتاب عليه ، وهى : لماذا الدعوة الى الواقعية ؟ ما هي خصائص الواقعية ؟ ما هي وظيفة الواقعية ؟ و اذا اردنا ان نلخص الأسئلة في سؤال واحد ، نقول : ما هي جملة المراجع الموضوعية التي تتعرض موضوعيا ظهور الواقعية ؟ مهما يكن وضع الأسئلة ، نحن الامر الاكيد ، ان الواقعية لم تلد بقرار ذاتي ، اذ كان ظهورها استجابة لوضع جديد ، ومرة لتوحد العالم وانتقامه سياسة وثقافية .

ما الذى يجعل الواقعية ضرورة ؟ يعثر الكتاب على الاجابة ، ويربطها باسم الشباب او الحداثة او روح العصر : « ثارت معركة بين شباب الادب وشيوخه ، او بمعنى ادق بين انصار الواقعية واعدائهم ، فالمدرسة الحديثة ت يريد ان تربط الادب بالمجتمع ربطة حيا ، وان جملة منه صورة صادقة ومرة مبدعة لحياة المجتمع في قلبه وامله ونطافته من : ٢٧ » . ويقول الكتاب في موضع آخر : « والناس يتهدون عن الواقعية ، ، لأن مشاكل العصر الحديث في مصر - في السياسة او الادب او الاجتماع - تقع على الناس الحاحا شديدا منذ زمن طويلا . من : ٢٥ » . وقد يضيف الكتاب ايضا موضعه فيقول : « ان المعركة ليست على وجها التحديد نضالا بين شيوخ الادب وشيوخه ، انما هي قائمة بين اعداء المدرسة الواقعية وانصارها . من : ٣١ » . ترتبط الواقعية ، اذن ، بـ « المدرسة الحديثة » ، بـ « مشاكل العصر الحديث » ، بـ « شباب الادب » . او لنقل : انها

ترتبط بجديد الحركة الاجتماعية في مصر ، التي تناهض الاستعمار وتنزع إلى الاستقلال الوطني ، والواقعية ت يريد أن تكون مرآة ماغلة للجديد الذي يتكون ، فتلتقطه وتظهره وأوضحا ، وتعمل على تطويره وارتقاءه . وبسبب التزامها في الدفاع عن الجديد ، فإن الواقعية تناهض التقديم ، وتتمدّى لـ « شيخ الأدب » الذين ينكرون الجديد ، ويسيرون أقلامهم للدفاع عن التقديم ، ويسهون في توطينه وفي إجماليه الجديد . ولهذا فإن الواقعية معركة بين طرفين متناقضين مكانها الأدب ، وإن كانت تتضمن جملة العلاقات الاجتماعية ، أو لنقل : إنها معركة سياسية ذات شكل أدبي .

إذا كانت الواقعية معركة بين جديد اسمه التحرر الاجتماعي وقديم اسمه التقليدية والاستعمار ، فإنه يتعمّن عليها أن تنتج موضوعية الواقع الاجتماعي ، المحكوم بصراع يدور بين طرفين متناقضين ، وإن ظهر الوضع الاجتماعي للأطراف المتصارعة ، وإن تكشف عن الجديد والقديم في الصراع الاجتماعي — الوطني القائم . إن هذا الهدف ، الذي تقوم الواقعية عليه ، يجعل المقاربة الواقعية تأخذ بكل علاقات المجتمع المتصارعة ، ولا تقبل بالجزئي أو العارض . وفي هذه المقاربة تكشف خصوصية الواقعية . يقول الكتاب : « فالآداب في مصر مثلا لا يمكن أن يقتصر فهمه على القرية مثلا ، إذا كان قد نشأ في القرية ، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أبياً قاهرياً » ، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة ، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه . ص : ٢٨ ». ويوضح هذا التركيز على الفهم الكلي لعلاقات المجتمع في الموقف التالي : « فمن واجب الأديب الواقع أن يكون ذا نظرية متكاملة إلى العالم الذي يحيا داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره ، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لجتمعيه الخاص وتجابه معه . ص : ٢٨ ». يتجلّى في هذا الإيضاح ديناليتك الفردي والجتمعي ، الذي يأمر أن تصاغ التجربة التربية على ضوء التجربة الاجتماعية ، وديناليتك العام والخاص ، أو الكونية والتميز ، الذي يفرض ادراك التجربة الإنسانية على ضوء التجربة الخاصة والمحليّة . يومئذ الكتاب في هذا الديناليتك إلى وحدة وخصوصية الصراع : صراع كوني بين قوى التحرر والاستعمار تندرج فيه المجتمعات كلها ، لكن هذا الصراع لا يليث أن يتميز في كل مجتمع على حدة فیأخذ شكل المجتمع الذي يدور فيه . إن مقدمة الصراع الاجتماعي ، الكوني منه والتميز ، هي أحدى مقولات الواقعية الأساسية . ومن يقول بالصراع يقول بالحركة والتغيير . ولهذا فإن الأدب الواقعي لا يظهر الواقع في سكونه بل في حركته ونزوله

العام : « لا يكفي أن يكون فهم الأديب متكاملا ، وإنما ينبغي أن يتَّسَوَّنْ
نَهْمَا مَتَطُورا . ص : ٢٢ » . النَّهْمُ المَتَطُورُ هُوَ ذَاكُ الَّذِي يَرْسُدُ نَبْضَ
الْوَاقِعِ وَيُشَرِّي إِلَى الْجَدِيدِ الْمُبْتَقِ عنِ الْصَّرَاعِ فِي مَعْنَاهِ الْكُونِيِّ وَأَثْرِهِ
الْمُتَّفِيْزِ . يَمْكُنُ القَوْلُ فِي هَذَا الْمَدَارِ : تَكْبِيْرُ الْوَاتِقَيْةِ عَنِ الْكَلِيْبَةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ
الْمُتَسَارِعَةِ وَالْمُنَفَّتِحَةِ عَلَى أَفْقِ التَّغْيِيرِ ، فَكَانَ رَمْدُ الْمُتَحَولِ هُوَ أَنْقَ
الْوَاتِقَيْةِ الْأَوَّلِ .

تَبَدِّي الْوَاتِقَيْةُ بِكَلِيْبَةِ الْوَاقِعِ ، بِالْجَمَعِ فِي مَسْتَوَيَيْهِ كُلَّهَا ، وَالْكَلِيْبَةُ
تَحْدِي لَهَا مَكَانًا فِي اَحَدِ هَذِهِ الْمَسْتَوَيَاتِ ، وَاسْمُهُ : الْمَسْتَوَى الْإِبْدِيُّولُوْجيُّ :
وَالْكَلِيْبَةُ لَا تَبَدِّي مِنْ الْوَاتِقَيْةِ كَظَرِيرَةً أَوْ كَحَزْمَةِ مِنْ الْمَفَاهِيمِ النَّظَرِيَّةِ ،
إِنَّمَا تَبَدِّي مِنْ كَائِنِ اِجْتِمَاعِيِّ اسْمُهُ : الْكَاتِبُ الْوَاقِعِيُّ . وَإِذَا كَانَتِ الْوَاتِقَيْةُ
تَابِرَةً عَلَى مَقَارِبِ الْجَمَعِ ، فَإِنَّهَا قَادِرَةٌ بِالْفَرْسُورَةِ عَلَى تَحْدِيدِ وَضْعِ
الْكَاتِبِ ، وَعَلَى تَحْدِيدِ خَصَائِصِ الْكَاتِبِ الْوَاقِعِيِّ . أَوْ لِتَنْقُلِ بِشَكْلِ آخَرِ :
تَتَضَمَّنُ الْوَاتِقَيْةُ ، فِي مَسْتَوَى الْكَلِيْبَةِ ، اِشْتِارَتِينِ : اِشْتِارَةً اُولَى تَحْدِيدُ
مِعْنَى الْكَلِيْبَةِ الْوَاتِقَيْةِ نَظَرِيًّا ، وَإِشْتِارَةً ثَانِيَةً تَوْمِيًّا إِلَى الْقَوَاعِدِ الْكَلِيْبَيَّةِ ،
الَّتِي إِذَا أَخَذَ بِهَا الْكَاتِبُ الْوَاقِعِيُّ ، اِسْتَطَاعَ أَنْ يَمْارِسَ دُورَهُ كَكَاتِبٍ
وَاقِعِيًّا . فَلَا تَسْتَطِعُ الْوَاتِقَيْةُ إِنْ تَحْقِيقَ ذَاتِهَا ، إِذَا تَسْتَعْلَمُ كَجَدِيدِ
فِي الْكَلِيْبَةِ ، إِلَّا إِذَا وَعَى الْكَاتِبَ ، بِشَكْلِ صَحِيحٍ ، مِعْنَى الْوَاتِقَيْةِ .
يَتَكَاثِرُ الْمَسْؤَلَى إِذَا إِلَى الْإِسْتِلَةِ التَّالِيَّةِ : مَا هُوَ الْكَاتِبُ ؟ مَا هُوَ الْكَاتِبُ
الْوَاقِعِيُّ ؟ مَا هُوَ بِعِبَارِ الْحَقِيقَةِ فِي الْكَلِيْبَةِ الْوَاتِقَيْةِ ؟ يَجِبُ مَتَسَلِّبُ
« فِي الْثَّيَانَةِ الْمَصْرِيَّةِ » عَنِ الْإِسْتِلَةِ بِالشَّكْلِ التَّالِيِّ : « إِنَّ الْأَدَبَ نَتَاجٌ
اجْتِمَاعِيٌّ مَا فِي ذَلِكَ رِيبٍ ، ، وَمِنَ الْمُسْلِمِ بِهِ الْيَوْمِ أَنْ مَسُورٌ
الْأَدِيبُ وَخَبَالُهُ وَمُشَاعِرُهُ وَمُزَاجُهُ الْفَكْرِيُّ مُسْتَمْدَهُ مِنْ وَاقِعِ الْجَمَعِ الَّذِي
نَشَأَ فِيهِ . وَفَضْلًا مِنْ ذَلِكَ نَعْلَمِيَّةِ الْكَلِيْبَةِ وَالْطبَاعَةِ وَالنَّشْرِ عَمْلِيَّةِ اِجْتِمَاعِيَّةٍ
لَا يَمْكُنُ تَسْمُورُ تَبَامِهَا بِغَيْرِ النَّاسِ ، الَّذِينَ يَكْبُرُ الْأَدِيبُ وَيَنْشِرُ لَهُمْ
وَيُؤْثِرُ فِيهِمْ . ص : ٢٨ » . الْأَدِيبُ عَلَقَةُ اِجْتِمَاعِيَّةٍ ، يَتَحَدَّدُ بِعَلَقَةِ
اجْتِمَاعِيَّةِ عَنَاصِرُهَا الْكَلِيْبَةُ وَالْطبَاعَةُ وَالنَّشْرُ ، الَّتِي تَنْتَجُ شَيْئًا اسْمُهُ
الْكَلِيْبَةُ ، وَتَرْمِيهُ فِي سُوقِ ثَقَافَةِ اِجْتِمَاعِيِّ ، مِنْ أَجْلِ مُسْتَهْلِكِ خَاصِّ اسْمُهُ
الْقَارِئِ . وَهَذَا يَخْضُمُ الْأَدَبَ إِلَى عَلَقَةِ الانتِاجِ وَالْمُسْتَهْلِكِ ، إِنَّهُ
عَلَقَةُ اِجْتِمَاعِيَّةٍ فِي جَمْلَةِ مِنِ الْعَلَاقَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ ، أَوْ كَمَا يَقُولُ « بَرِيشَتُ » :
مَهَارَسَةٌ فِي جَمْلَةِ مِنِ الْمَهَارَسَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ . هَذَا هُوَ وَضْعُ الْأَدِيبِ وَالْأَدَبِ
بِشَكْلِ عَامٍ . لَكَنَّا هُنَا نَوَاجِهُ قَاتِلَنَا عَالِمًا يَقُولُ : إِنَّ الْأَدِيبَ كَمَا
الْأَدَبُ لَا وَجْدٌ لَهُ بِشَكْلِ عَامٍ ، إِذَا انْهَا يَرْتَبِطُانِ بِالْقَوَى الْاجْتِمَاعِيَّةِ
الْمُتَسَارِعَةِ ، فَيُنَقْسِمُانِ إِلَى أَدَبٍ وَآدِيبٍ وَاقِعِيَّنِ ، وَآدَبٍ وَآدِيبٍ (تَقْلِيَّدِيَّنِ) ،
أَوْ لَهُمَا يَدَافِعُ عَنِ الْجَدِيدِ ، وَثَانِيَهُمَا بِكَرِسِ مَا هُوَ قَاتِمٌ . إِنْ ارْتِبَاطُ
الْأَدَبِ الْوَاقِعِيِّ بِالْجَدِيدِ الْاجْتِمَاعِيِّ ، هُوَ الَّذِي يَجْعَلُهُ يَقْرُمُ بِالْزِيَاجِ

مزدوج : انتزاع معرفي ينزع الى انتاج المعرفة الموضوعية ، وانتزاع سياسي ينزع الى الوقوف الى جانب القوى الاجتماعية الجديدة في عصر التحرر الوطني .

يكون الاديب واقعاً حين ينبع ادباً كل العلاقات الاجتماعية المتصارعة : « والمسألة ليست عسرة الحل اذا ادركنا ان هناك في كل مجتمع واقعاً اكبر يستند وجوده من التطور العام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكرة ومنه ، وهناك التجربة الشخصية للكاتب ، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيفه . وكل كاتب لا يحاول ان يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب نقير . ص : ٣٧ » . انتزاع الواقعية الاولى عن الادب التقليدي هو اذن انتزاع معرف يجعل الكتابة تبدأ بجملة المستويات الاجتماعية . الانتزاع الآخر سياسي ، او لنقل : انه موقف متحزب ، يدافع عن القوى الاجتماعية التي ينساها ، او لا يعترف بها ، الادب التقليدي . يقول الكتاب : « ولكن هل صحيح ان مصر كلها على هذا الطراز ؟ ان هناك مصر اخرى . مصر التي يعيش فيها ملابين من العمال والنلاatin والطلبة والموظفين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين ، مصر التي يتصارع في ضمیرها القلق والامل ، مصر التي حاربت في القتال وما زالت تصارع دفاعاً عن استقلالها وشرفها وحربتها . ص : ٢٠ - ٢١ . » ت تقوم خصوصية الواقعية على وحدة المعرفة والسياسة التي تنزع الى هدم ثقائى البعد : هدم الادب القديم وانتاج ادب متحزب ينبع اثلاً سياسية تنزع الى هدم الواقع الاجتماعي القديم الذي هو أساس الادب القديم . ان وحدة المعرفة والسياسة هي اسس المشروع التحويلي الذي تحمله الواقعية ، والذي يرتبط دائماً بشكيلة اجتماعية - اقتصادية محددة ، اي بشكلة محددة تاريخياً . وهذا هو الامر الذي يجعل الواقعية تقول بـ : مكانية وزمانية العمل الادبي ، فالادب لا يكون ادباً الا حين ينبع معرفة محددة مرتبطة بواتع كامل التحديد تاريخياً ، وهذا التحديد هو الذي يلقى الضوء كاملاً على خصوصية الواقعية . ويمكن لنا ان نقول : لا تمایز الواقعية بين التجربة الذاتية والتجربة الاجتماعية بل تمایز اولاً بين الواقع الزائف والواقع الصحيح ، وبين الوهم الذاتي والمعرفة الادبية ، وبين التجريد الاجتماعي الزائف والتجريد الاجتماعي المحدد . وعلى هذا ، فان الواقعية ، في مفهومها الصحيح ، لا تقسم الادب الى ادب واقعى وادب لا واقعى بدون تحديد ، اذ ان قسمتها المضمرة هي : الادب الصحيح والادب الزائف ، والادب الزائف يهرب من تحديد الواقع والتاريخ .

نصل الان الى السؤال الثالث : ما هو معيار الحقيقة في الادب الواقعى ؟ قبل ان نجيب عن السؤال ، نستعميد بعض افكار كتاب « فى الثقافة المصرية » : « ولكن الحقيقة ان طبيعة الواقع ليست واضحة وضوها مباشرة ، كما قد يبدو لاول وهلة ، وان كل فنان في حلقة انيين مجهودا في تحليل تجاريته حتى يستطيع ان يرى الحياة على حقيقتها . من ٣٨ » ، « انما الواجب ان يكون (الكاتب) ذا فهم متكامل للمجتمع المصرى كوحدة . ص : ٢٨ » ، « ان في كل مجتمع واقعا اكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع ، في سياساته واقتصاده وفنه . ص : ٣٧ » . يشير القول الأول الى ضرورة تجاوز المباحث العيبات الذى لا يعطى معرفة صحيحة . ويشير القول الثاني الى ضرورة فهم المجتمع في كل علاقته المتصرفة . ويشير القول الثالث بزبد ديد الى ان الادب لا ينقل الواقع المرئى بل يفتح بطريقته الخاصة الواقع الاجتماعى بعد تحليل وتركيب مستوياته الاجتماعية كلها سياسة واقتصادا وبكرا . تدعوا هذه الاقوال الى انتاج ادبى مرتبط بالحقيقة ، اى بالمعرفة الموضوعية . وقد يقول البعض ان اقحام مفهوم الحقيقة على الادب عسف وتضييق . وقد يستشهد بـ « رولان بارت » وهو يمايز بين الحقيقى والمحبج ، او بـ « التوسر » وهو يكتب عن حقيقة لا ضمن كلمل لها . ان هذا القول او ذاك لا يمثلان صحة السؤال ، فالادب ليس لعبا خالصا او مجرد استراحة للخبار ، انه شكل من المعرفة ، والمعرفة تطرح سؤال الحقيقة ، وان تميزت . ولهذا نقول : الادب الواقعى يفتح معرفة يبرهن التاريخ عن خطيبها او صوابها . وقد نسأل هنا : هل يلتقي الادب بالتاريخ ؟ ونمط اجابة ايجابية . ويمكن لهذه الاجابة ان تأخذ الشكل التالي : تتجلى الحقيقة الادبية حين تتفق المعرفة الادبية التى تنتجها ايديولوجيا جمالية محددة بايديولوجيا عامة مع المعرفة التاريخية . معنى هذا ان الادب يلتقي التاريخ في حقل المعرفة الموضوعية ، التى تتضمن التاريخ والادب ، اذ ان الادب لا يقوم ولا يتعرف الا داخل التاريخ . ان هذه النتيجة اساسية لسبعين : اولهما : ان الحقيقة الادبية لا تتمثل في علاقات التطابق او الانعكاس القائمة بين الواقع الاجتماعى والعمل الادبى بل في لقاء المعرفة الادبية التى تنتجها علاقات العمل الادبى المرتبط بمجتمع محدد مع المعرفة التاريخية المرتبطة بهذا المجتمع . اما انسىب الثاني : فهو تكاثر الاعمال التى تنتوى وهما الى الواقعية ، والتى تحمل من الواقعية مجرد شكلية ساذجة تخزل الواقع الى قوتين مجردين بريطمها « بطل ايجابى » يفضى صراعه دانيا الى نهاية متဖـالة . ان ما ينتوى هذه الاعمال الدعاية خطا بالواقعية هو خصوصية الشرط الاجتماعى ومعرفة الزمان والمكان ، اى ينتوى معرفة الانتقال من

الذهني الى الواقعى ، ومن العسام الى الخامس ، ومن الفراغ المجرد الى التحديد الموضوعى .

وظيفة الكتابة الواقعية :

نصل الان الى وظيفة الكتابة الواقعية . تنتج هذه الوظيفة عن خصائص الواقعية ، التى ترمى التحويل فى وحدة المعرفة والسياسة، وندعو الى التحويل فى موقف متحزب ، وتبين الموقف الأخير على مفروزة موضوعية . يقول كتاب العالم وآتيس ، « لا يمكن ان يكون لهم الاديب متكاملا ، وانيا ينبغي ان يكون متطورا كذلك . هذه هي النظرة الوحيدة التي تحترم حياة الانسان وتؤمن بمستقبله ، وهي نظرة تجعل من صناعة الادب رسالة ، ومن الاديب رسولا مسؤولا . من : ٢٢ » . وقد عجز كثير من الكتاب في العصر الحديث ان ينكروا دور الادب في السلوك الانساني وتأثيره على الناس . من : ٣٩ . ان القبول بوظيفة الكتابة ليس امرا جديدا ابدا ، فالجديد هو المنهج الذي تتكون عليه الوظيفة عليه . فقد اعترفت اقدم المجتمعات بـ « سلطان المعرف » ، ولم تكن هذه السلطة الا وظيفته الاجتماعية ، التي يقترب في القيام بها . ولا يتسم بها غيره . وكذا الامر في « ادب القصور » الذي يربط التأديب بـ « الامارة » . كما لعب المثقف دورا أساسيا في المجتمعات الطبقية موحدا بين الادارة وانتاج الأيديولوجيا الطبقية التي توسيغ وتبرر العلاقات القائمة ويعمل من أجل تجديدها إلى ما لا نهاية . في هذه الاحوال كلما كان مرجع الكاتب هو السلطة وكانت للكتابة وظيفة اجتماعية . ان جديد معنى الوظيفة في الواقعية يظهر في اختلاف المرجع الذي به تبدأ والمرجع الذي إليه تنتهي . فهى تبدأ بلواء الموضوع وتنتهي إلى «قوى الاجتماعية التي تحمل مشروع التحرر الفطلي ، اي ان وظيفة الواقعية تتوسد موضوعية ثانية بعد : موضوعية في المقاربة (الواقع) وموضوعية في الآخر (التوجه إلى القوى الصاعدة تاريخيا) .

تستعلن وظيفة الكتابة الواقعية في معاييرها كلها في ربطها الكتابة بمشروع التحرر الاجتماعي في شرط تاريخي محدد ، ويترسم شرطنا العربي بشيء محدد هو : التنمية سياسة واقتصادا وثقائة ، التي تولد بتسلك مباشر شيئا آخر اسمه : القمع الاجتماعي . وفي ديناليك التنمية والتعم يتحقق تمركز سلطة الدولة وتضخمها الاخطبوطى وتهبيش المجتمع المدني وكسر الوحدة الوطنية وتنكك العلاقات الاجتماعية ، حتى اصبح تهبيش المجتمع المدني وتدمره شرطا أساسيا لبقاء السلطات الحاكمة . في هذا الشرط العربي ، نور العمليات الادبية كملادة في المراهن القائم بين

المجتمع المدني والسلطة السياسية ، وتنقسم وظيفة الكتابة : كتابة تسرع السلطة وكتابة مختلفة تتكون في نضال الطبقات الشعبية ، وهذه الكتابة المختلفة هي الواقعية . وبقراءة سمات الوضع العربي الراهن نقرأ وظيفة الواقعية في شروط عملية التحرر الوطني : الدفاع عن حرية الإنسان ، محاربة الفكر الظلامي ، الدفاع عن الهوية الوطنية ، الدعوة إلى الوحدة الوطنية ، استنهاض العقل ودوره ، ربط الحاضر بالماضي ، الكشف عن الوجه الاستعماري ، تمجيد الإنسان فكراً وطاتة وفملاً .

تعلن هذه السمات أن اختلاف الواقعية عن غيرها من المناهج الكتابية لا يقوم على اختلاف في التشكيل أو في تصورات التشكيل . كل ما في الأمر أن الواقعية انتاج أدبي محدد ، فالانتاج بشكل عام لا وجود له ، والواقعية تمارس دورها في نمط انتاج محدد . سمة التبعية ، فمعظم أدبها يرفض الوضع القائم وبيفتش عن منهج في الحياة جديد . الواقع ، أذن ، يسبق الكتابة ، والوظيفة تسبق التشكيل ، والتشكيل الغني الجديد يتغير بتغير الوظيفة الاجتماعية ، فكلان الدعوة إلى الحرية في إطار الواقعية ، بمعناها الدقيق ، هي دعوة إلى : « علم جمال جديد » .

الواقعية : مقاربة نقدية :

كل جديد يحمل ضوابط زمانه ، ومكذا كان حال : « في الثقافة المصرية » . كان مرهوناً بلغة زمانه ، وبحدود النظرية التي يستند إليها . رسم ملامح الواقعية كما كانت تبدو ، أو كما كان يعتقد ، مجاءت ناقصة أو غائمة . ولو لا نسحة الزمان التي تفصلنا عن ميلاد الكتاب لما ظهر النقص ولا بدا الفيام . تتجلّى حدود الكتاب في جملة مفاهيم : الأدب كنتاج اجتماعي ، نظرية الانعكاس ، مفهوم النقد ، الأدب والأيديولوجيا ، الأدب والسياسة ، لن نقارب هنا كل هذه المفاهيم ، سنتكتفي ببعض الأسئلة حول منهوم الواقعية .

الواقعية ومرجع الكتابة :

يقول الكتاب : « وبالاختصار هناك شعب يسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع إلى المستقبل . ومثل هذه الحياة ، مثل هذه الملاليين من إبناء الشعب تستطيع أن ترود الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو أن يختار . ص : ٣١ » . ويقول أيضاً : « لماذا لم يحقق الأدب المصري كل ما كان يرجوه الناس من تعبير عن وجدياتهم وعواطفهم ؟ . ص : ٣٦ » . إذا نظرنا إلى هذين القولين ، نكاد نعتقد ، أن الواقعية تبدأ بالإنسان الباحث وتنقل عواطفه وتترجم ثلقيه وتنعكس تطلعاته ، فكتابها تنظر إلى الإنسان وتنكتب ، وتتعلّم إلى عواطفه وترسم ، أي أنها تكون كعلاقة

مستقيمة بين القلم وموضوع الكتابة . تبدو الواقعية صورة مباشرة لما هو قائم ، او علاقة آتية بين الكاتب والمكتوب . ومع ان الكتاب يؤكد على ضرورة الفهم المتكامل لما هو قائم ، فان هذا لا يبعد من الامر شيئاً ، لأن سؤالنا يظل غائباً او ناتصاً الموضوع . السؤال هو : كيف ينحدد مرجع الكتابة؟ او من اين يبدأ الكاتب الواقعى كي ينتج كتابة واقعية تلتقي بتاريخي ، محدد ؟ يشير الكتاب الى حياة الناس ، لكن هذه هي اطروحة اولى لا يمكن الا باطروحة ثانية . تتضمن الكتابة مرجعاً موضوعياً ثالثاً بعد : حياة الناس اي الواقع الاجتماعي وشكل الكتابة القائم الذي ينقل بشكل متميز هذه الحياة . لكن كتابينا يؤكّد على بعد واحد وينسى البعد الثاني . نالاب لا يعكس الواقع فقط بل يعكس في بنائه ايضاً شكل المعايير الجمالية المحددة ايديولوجياً والقائمة في هذا الواقع المحدد تاريخياً بنوره . ويتكون الادب الواقعى في حقل اجتماعي محدد ذى ممارسات ايديولوجية . جمالية محددة . ان الامر الذي ينساه الكتاب هو : شروط انتاج العمل الادبي ، وشكل العلاقة بين الادب الواقعى وأشكال الادب الاخرى القائمة في المجتمع . والسؤال هنا : اذا كانت حياة الناس هي مادة الادب الواقعى ، فمن اين يستعمى هذا الادب أدواته الفنية ؟ او : اذا كان الادب الواقعى يعتمد الواقع الموضوعى مرجعاً ، فما هي المواد الادبية الواقعية التي يعتمدها الادب الواقعى في بناء عمليته الادبية ؟ يدور السؤال في شكله حول موضوع التحويل الشامل الذي ينزع اليه الادب الواقعى ، اذ انه يسعى الى تحويل الواقع في علاقاته المتعددة ، ومن بينها العلاقات الادبية . يقف كتاب « في الثقافة المصرية » امام هذه النقطة صامتاً ، ويكتفى بمرجع وحيد غامض : « التعبير عن عواطف الناس وتطلعاتهم ... ». لكننا نعلم ان الكتابة لا تتحدد الا في تاريخ الكتابة ، في سيرورة تحولات الكتابة ، ودور الحاضر هو اعادة طرح الاسئلة وتعديل العلاقات ، اي ان الكتابة تبدأ بمواد كتابية قائلة وتعيد ترتيب علاقتها ، فالكتابية التي تبدأ بجديد مطلق لا وجود لها . الواقعية انتاج جديد لمكتوب والشفرات القائمين ، ولكن من وجهة نظر التحولات الاجتماعية الجديدة . انها مداخلة في الحقل الادبي القائم ، تقرأ معايير الجمالية – الایديولوجية ، وتبنيها بشكل جديد ، بحيث تزاح هذه المعايير عن وضعها القديم وتأخذ دلالة جديدة . وسمى الواقعية الى تدمير دلالة المعايير الجمالية القديمة ، هو الذي يعطي الاشكال امكانيات لامتناهية ، وهو الذي يخلق الاشكال الجديدة ، ويفتح علاقة جديدة بين العمل الادبي والقارئ ، بعد ان ينفتح لها الشكل الى وضع جيد ، وما ابتکار الاشكال وتجربتها والدعوة الى « علم جمال شعبي – غرامي » الا اثراً للشكل الجديد الذي يبعد صياغة مواد قائمة في الحاضر او موروثة من الماضي .

يتضمن : « في الثقافة المصرية » دعوة الى فصل سياسي جديد (الواقعية في السياسة) ويمثل الأدب الجديد بالسياسي الجديد ، وينسى ان جيد الأدب الكامل لا وجود له . ولهذا يدعو الى الواقعية ولا يشير الى مقدمات الواقعية ، او لا يشير الى التاريخ الأدبي الذي يمكن الركون اليه ، والذى يتضمن مواد واقعية اولية ترتبط بتاريخ اجتماعى محدد . ويمكن لنا ان نشم ، هنا ، وبشكل سريع ، الى العلاقة بين انحصار الأدبى والموروث الأدبي . ان علاقة كهذه لا تقوم بين زميين مجردين ، يستمر احدهما في الآخر ، او يخضع احدهما للأخر بشكل تسللى او انتقائى ، بل تستقيم بفضل علامة ثالثة هي : الوظينة الاجتماعية لاستمرادة الماضى من وجهة نظر الحاضر ، التى تجعل الكتابة ، رغم تناقضاتها ، سلسلة لا تقطع ، وتجعل القراءة ايضا سلسلة بلا انقطاع ، اذ لا يمكن مخاطبة القارئ الا برموز يعرفها .

ت تكون كل كتابة اجتماعية في نسق كتابي محدد ، يتضمن 'شكلاً من الكتابة ذات مقاربٍ ونزوءات ومراجع مختلفة . وهذا النسق ذو تاريخ ، يرتبط الحاضر فيه بالماضى ، ويربط الحاضر فيه بالمستقبل ، علماً ان هذا الارتباط مشروط بشكل التحولات الاجتماعية . وبالتالي ، فإن كل جيد كتابي لا يمكن ان يتحقق وظيفته الاجتماعية الا اذا كان علاقة في النسق ، فجديد الكتابة ، ادنى ، هو تجديد في نسق معطى وحاضر وذى تاريخ . وبهذا المعنى ، فإن الكتابة الواقعية لا تستطيع ان تتحقق دورتها الاجتماعية في الارسال والاستقبال ، الا اذا كانت علاقة في النسق ، ندرس وضع القارئ ومعابر الفنية ومورونه الأدبي ، بحيث يجيء تجديدها تجديداً داخل النسق لا خارجه . ان الكتابة في اشكالها كلها ، لا تنتج معرفة ، ولا تتكون كتابة ، الا اذا انطلقت من الكلمة الاجتماعية ذات الازمة المخطئة ، اقتصادية وسياسية وابيولوجية ، ودرست كل زمان من هذه الازمة ، واثر كل منها على غيرها ، وعرفت كل زمان في خصوصيته النسبية وفي شكل ارتباطه مع غيره من الازمة . اذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك ، فإن انتاج كتابة واقعية يستدعي : دراسة الزمن الاجتماعي الأدبي ، ودراسة الازمة الاجتماعية الأخرى ، واحتضان هذه الازمة الى الزمن السياسي ، اي الى شكل الصراع الاجتماعي القائم في شرط تاريخي محدد . وف هذه الدراسة يلتقي الزمن الأدبي بغيره من الازمة ، ويقرأ التاريخ الفعلى ويكتبـه ، او تلتقي السلسلة الأدبية مع السلسلـة التاريخية الأخرى ، على حد تعبير ياكبسن ، وتينيانـف . (١٠) نؤكد بعد هذا التحدـيد على أمرـين : اولـهما : ان وصول كتابة جديدة لا يتم الا بالـبدء بتأثـير كتابـي قائم ، يعيـد الـصراع الاجتماعي الشـامل ، ترتـيب عـلاقـاته وبنـائـه بشـكل جـديـد . وثانـيهـما : ان اـنتاج كتابـة جـديـدة هو محـصلة لـعمل

بحنى . استقصائي ، او هو باختصار شكل من البحث الملمى ، يدرس تاريخ التراث والكتابية ، وتاريخ الارسال والاستقبال: من اجل اندساج ممارسة ادبية جديدة وشكل جديد من الاستقبال والنقل . وبهذا المعنى ، فان الواقعية لا تترجم احوال الناس فقط . بل تترجم احوالا اخرى ايضا . انها تبدأ بكل المستويات الاجتماعية . وتنتزع ابها لقارئه تعرفه المعرفة كلها . لا بداع بالافراد ، فالبเดع عندها هو التاريخ ، الذي اعطى الامم لغة ومعايير وتصورات . والبده عندها ايضا هو تحويل اللغة والمعايير والتصورات ، اى انتاج تاريخ جديد ، علما ان الجديد المطلق لا وجود له .

الكتابية : الوعي ام الممارسة :

المفهوم الثاني الذي يثير في شكل صياغته بعض الاستثناء هو : وعي الاديب . يبدو الوعي ، او الادراك . او الفهم اساسا لكل كتابة صحبة ، شأنه في ذلك شأن الخبرة الاجتماعية التي توسيع من افق الكتابة او تنسيق عليها . ماذا يقول الكتاب ؟ « من هنا تبدو أهمية الوعي لكل كاتب وفنان . عدوان هذا يصبح ميسورا ان يخلط الاديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة . ص : ٣٧ » . ويقول في مكان آخر : « هل ادرك يوميا الحكم ان هذا الواقع ليس جاما ولا سالكا وانما هو متغير متتطور ؟ هل مهم قوى الريف والمجتمع التي كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء على هذه الاوضاع المفزع ؟ ص : ٢٢ » . ويقول ايضا : « من المفترض به ان احسان بتناوله في قصصه الواقع ، لكنه رغم ذلك ليس من انصار المدرسة الواقعية ، لأن الواقع الذي يتناوله محدود ، وهو ببساطة خبرة بشرية ضيقة . ص : ٣١ » . وينطبق هذا ايضا على مدرباك : « نامة ادب مورياك هو ضيقه في حقل التجربة البشرية . ص : ٢٩ » . تقارن هذه الاقوال في منطقها الظاهر او المستتر بين ادباء ذوى انتهايات اجتماعية مختلفة واديب مجرد مفترض سنته الوعي الكامل والادراك المتسق والخبرة الكافية . وكأن حدود الوعي والادراك هي سبيل الكتابة الصحيحة ، وكأن اتساع الخبرة او ضيقها هو الطريق الى الواقعية او الى اللاواقعية . لكننا نعتقد ان الكتابة الواقعية لا تنبثق من مدار الوعي . وان الوعي كما الانسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية .

ان ربط الواقعية بمسألة الوعي يفرض علينا ان نعود الى بعض المبادئ الاولى التي تحدد معنى الكتابة والانسان ، والتي يمكن تأكيدها بالشكل التالي : ١ - الانسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية ، ٢ - الادب علاقة اجتماعية في جملة من العلاقات الاجتماعية ، ٣ - الكتابة

ممارسة انتاج تنفس على مواد اجتماعية . الادب الواقعى لا يصدر عن الواقعى ، والادب لا ينحدر بالوعى والقلم ، فالادب كما وعيه اثر الله كل حد من الممارسات الاجتماعية ، اي ان الادب لا يكتب الا ممارسته المحددة اجتماعيا . وهذه الممارسة هي التي تعيد صياغة الواقعى والخبرة والادراك ، ولا يستطيع الواقعى ان يخالف ممارسته ، وان فعل فان ممارسته ستشى بخديعته وكتبه . المسألة انن ليست مسألة وعي بل هي مسألة واقع اجتماعى محدد يفرض على الادب ممارسة محددة ، واختلاف الواقع والممارسات هو اساس الاختلاف بين الممارسات الكتابية وبين الواقعية وغيرها من المدارس الادبية . ولهذا فان مورياك لن تكون الا ما كانه ، وهذا حال احسان عبد القدوس او توفيق الحكيم . لا يعني هذا مطلقا اتنا نساوى بين الاديب وطبقته ، انما نقول فقط : ان الادب حصيلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والايديولوجية والفنية ، وشكل هذه الممارسات هو الذى يفرض شكل الواقعى والنشابة ، وكتابته هي احد اشكال الممارسات الأخرى ، تفعل فيها وتتفهم بها . من اجل ايضاح هذا نستعيد قول « بريشت » : « لا يكون الكاتب واقعيا في الكتابة الا اذا كان واقعيا خارج الكتابة ايضا ». معنى ذلك ان الكتابة الواقعية ترتبط بممارسات اجتماعية واقعية . وبدون هذه الممارسات تسقط الكتابة في المثالية ، حتى لو اراد « الواقعى الذانى » ان يكون واقعيا . فالادب لا يكتب ما يظن انه كتبه ، بل يكتب ما تامر به ممارسته . ان الاخذ بمنهوم الممارسة بالمعنى الشامل يستطع اسطورة الواقعى المستقل ، واسطورة ان الواقعى المحسوب هو ضامن الكتابة الواقعية ، كما يهدى الوهم القائل بأن الاديب هو سيد نفسه وحاكم اسلوبه وصانع رؤيته . حتى يصبح هذا الامر واضحأ ينبع التأكيد على الحقيقة التالية : كل ممارسة ، مهما كان شكلها ، هي مثل تحويلي ، تنقل موضوعا علاقته بالممارسة كييفيا من حال الى حال . ومادمنا نتحدث بالوعى في علاقته بالمارسة ، يمكن ان نقول : ان جملة الممارسات الاجتماعية تخضع الواقعى الى تحويل مستمر ، وتنقله من وضع الى وضع ، حتى لا ينادى يتعرف الا كسيرورة مستمرة بدايتها ونهايتها الممارسات الاجتماعية ، والكتابة ممارسة اجتماعية .

في هذه الحدود ، فان الواقعى لا يقذف بنفسه على الورق : « تدو الكتابة اثرا مستقيما له ، فالكتاب ، كما قلنا ، ممارسة ، اي فعل لا يتحقق الا بواسطة جهد معين ، ينقل « تصورات الواقعى » من وضع كيفر الى آخر . ولهذا يبدو « المنتوج الكلبى » في شكله الاخير ، اكتئ خصبا وانساعا من الواقعى الذى صدر عنه . وكثيرا ما يعجز هذا النوعى عن معرفة المنتوج الجديد بشكل صحيح . ان المسافة بين الواقعى والانتاج

التحق تقاس بحجم الجهد المبذول وبشكل الأدوات المستعملة والخبرات المتراكمة والمعرف المستعملة من أجل تحقيق انتاج محدد . وبهذا المعنى فان المنتوج لا يعكس الوعى ، ولا يكون صورة مباشرة له . انما يعكس جملة التحولات التي تمت من أجل الوصول اليه ، والتى لا يستطيع الراغب ، بسبب تعقدتها ، ان يسيطر عليها سلطنة كاملة : او ان يتعرف على عناصرها كلها . بشكل آخر : لما كانت الممارسة تحويلا ، وكان البروى انرا للممارسة ، فان تحقيق انتاج كتابى ، اي ممارسة كتابية ، يؤدي الى تحويل الوعى بشكل يصبح فيه الانتاج الجديد موضوعا لشأن الوعى الذى يتعرف على بعض جوانب العمل ، لا اكتر . مع ذلك فان الوعى يعتقد انه يتعرف على جميع عناصر العملية الانتاجية ، وهذا الوهم هو الذى يجعله يعتقد انه الأساس الوحيد للموضوع الذى تم انتاجه (١١) .

تدور الكتابة اذن في عملية معتقدة اساسها التحويل ، حيث بتحول الوعى في علاقاته بعملية الانتاج . لكن هذا لا يعني مطلقا ان الوعى هو المادة التى يجرى تحويلها ، فما يجرى نحويله هو مادة اجتماعية ، مشخصة ، خضعت الى تحويل سابق ، وستخضع الى تحويل لاحق ، ويتم هذا التحويل بادوات اجتماعية . التحويل ، اذن ، سيرة منتهية ، وهي أساس كل انتاج ، بما فيه الانتاج الأدبى . يقول « التوسيبر » : « ان اللحظة (او الغضير) المحددة للسيرة في كل ممارسة ، هي ليست المادة الاولية ، ولا المنتوج ، ولكن الممارسة بالمعنى الضيق الكلمة : لحظة عمل التحويل نفسه ، والتى تستعمل ، في بنية متباينة . بشرى وادوات ومنهجا تقنيا من اجل استعمال الاداة » (١٢) . وكما نرى ، فان التحويل يستدعي موادا اولية ومناهج تقنية وادوات ، اي انه لا يصدر عن الوعى ، ولا يتشكل فيه .

ملاحظة اخيرة : ان القبول بالوعى الصحيح يقود الى قبول انوعى الزائف ، وعندها ينقسم المجتمع الى وعي صحيح ووعي زائف لا اكتر ، وبصريح اصلاح الوعى هو الطريق الى حل الناقصات الاجتماعية . ان الركondon الى هذه الثنائية المثالية تجعل الفكر اساسا للواقع ، وتبالغ في دور الوعى والمعرفة ، فتنحصر السياسة او تتراجع ، وتبدو المعرفة بديلا عن الفعل العملى . يستبدل هذا الموقف المثالي مفهوم الفعل ، المادى بمفهوم الحقيقة النظري ، ويجعل الصراع الاجتماعى كله مجرد صراع نظري . فكان هذا التصور يقول : ان المعرفة تلفى الآيديولوجيا وتجعلها توحد الطبقات ، وتجعل من العارف حاكما .

الواقعية والمعيارية :

« وفي الأدب يتسائل الناس كذلك : لماذا لم يحقق الأدب المصري ، الحديث كل ما كان يرجوه الناس ...؟ ولماذا لا يرى الناس - غالبا

حياتهم في مرآة الأدب الحديث . . . واجب ثوار الأدب : لأن كتابنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة الأدبية . من : ٢٥ - ٣٦ » . يشير جواب ثوار الأدب مسلطتين : مسألة المعيار الوحيد أولاً ، ومسألة مرجع المعيار ثانياً ، تتجلى المسألة الأولى في ثبيت مرجع وحيد للأدب هو الواقعية كما يطليها الاجتهاد النظري ، فالأدب الصحيح هو الواقعي ، والواقعية هي المدرسة الأدبية التي تفارق بين ما كان صحيحاً وخطأنا . تتضمن هذه النظرية تضييقاً واضحاً في المحاسبة يصل إلى درجة الاختزال ، ونزعه ادارية اي قيادية ، تحد من حرية الأدب ، وتقود ، غالباً ، إلى دراسة العمل الأدبي من خارجه فقط ، إذ أنها تقرأ في العمل الأدبي مدى امتناله للمعيار المحدد الموجود مسبقاً أو مدى انزياحه عنه . وقد تلمع هنا شيئاً من سلطوية مضمرة تقييد العمل الأدبي ، وترجع الكتابة إلى علاقاتين تخضع أحدهما بلاحري : مثال مكتوب يملئ الأوامر وعمل أدبي لا يتم قبوله إلا إذا امتنل للممثل الذي يسبقه باستمرار . إن نسبة المعرفة وتعدد الممارسات الاجتماعية وضرورة النزوعات المختلفة في الحقن الواحد تنكر لحادية المعيار . ونامر بمعيار يتضمن التعددية ويبتعد عن القول الواحد . (١٣)

إذا كانت المسألة الأولى تشير موضوع حربة الأدب . فإن المسألة الثانية ترتبط بسؤال معرفي : موضوعية الكتابة وعلاقة الأدب بالواقع . يقول الكتاب : أن الأدب لم يعبر عما يرجوه الناس لأن الأدباء لم يعرفوا الواقعية . ان تعليلاً كهذا يخلق اشكالاً جديداً في اللحظة التي يخوض فيها اشكالاً قدّيماً . لا تبدأ الكتابة الواقعية بالنظرية الواقعية . إنها تبدأ من الواقع محدد ، يجعل النظرية غالباً تعدل من وضعها على ضوء الكتابة الجديدة . ان الركون إلى النظرية فقط ، والتعامل معها كوصفة جاهزة ، يجعل من الواقعية نزعة شكلية ، ويفتح الطريق أمام ركام من الأدب الواقعى الزائف ، الذى توهم . او يتوهم ، انه يمكن اختزال أي واقع بثلاث مقولات رشيدة ، هي : الصراع الاجتماعى بين طبقتين واضحتين ، البطل الإيجابى نموذجاً للخير ، والنهاية المتقابلة التى تعد بانتصار قريب . ان هذه المقولات كونية ومجردة ، ولا تستقيم إلا إذا تميزت ، اي عرفت حدود التطور التاريخي للمجتمع ، وبدون هذا التمييز ، يصبح الأدب الواقعى زائفاً ، اي يكتب عن الواقع لا وجود له . ان البدء بالواقعية : كنظريّة عامة يعطى ركامًا متعدد الوجوه ، بل يهدى أساس الواقعية : يجعل النظرية تسبق الواقع ، والعام يسبق الخاص ، والوهم يسبق التخييل . وبفسح الطريق واسعاً أمام شكلية صماء تلفى معنى الشكل وضرورة المعرفة ووضع القارئ ، مستبدلة الواقع الفعلى بمعرفة مدرسية بدايتها اقوال الكتب ونهايتها القوانين النظرية المجردة . فتشكل المادى يبدأ بتاريء ذى تاريخ اجتماعى – جمالى محدد ، والتخييل هو البحث عن مادة تبني تجربة اجتماعية فنبأ بمواد فنية تنتهي إلى تاريخ

هذه التجربة الاجتماعية . بهذا المعنى ، فإن الواقعية تكتب عن ما يتكون وينتقل في شرط جتماعي محدد ، بدون أن تكون بداية لاي تكوين . لأن النظرية لا تسبق الممارسة أبداً .

ان مفهوم المرجع ، في شكله ، قد يؤدى ، في شروط معينة ، الى واقعية معيارية ، لا تستقر بالمعرفة الموضوعية ، اذ ان المعيارية تجمل الحقيقة تختلف باختلاف من يتعامل معها . وفي الحال الذى تشير اليه ، تتبدل الحقيقة الموضوعية بقيود المعيار الاحادى البعد في كل دلاته . وفي هذا القيد يضيق مكان الممارسة الاجتماعية كمعيار موضوعي لتجربة . وقد ينهض المرجع الاحادى ، احياناً ، على مفهوم فضفاض للسياسة ، نิفرق بها المستويات الاجتماعية كلها ، بدون ان يقوم بتحديد دقق لنسكل الصراع السياسي في كل مستوى من تلك المستويات ، فينسى مفهوم الصراع السياسي في الادب في كل دلاته ، ويختزل الصراع في صراع مسامين مباشرة ، وعندما يصبح الادب مجرد اداة نفعية لخدمة الغرض السياسي اليومي ، علماً ان الصراع في حقل الادب يتضمن الاشكال والمعايير واشكال الانتاج والاستقبال والارسال والابصال .

ان معيار واقعية الادب ، هو من اكثر الامثلة : «في الثقافة المصرية» تجليداً . ويرجع ذلك اولاً الى النظرية الفلسفية التي صدر عنها المدبار ، والتي كانت تتلمس طريقةها بحذر ، او تبحث عن معيار ادبى فوق ارضية نظرية لم يتم التعرف عليها تماماً ، بالإضافة الى اختلاط النظري والسياسي بدون تحديد دقيق ، وتحويل النظرى ، احياناً ، الى شعار ايديولوجي يوهى ، يرى النظرية في آثارها السياسية المباشرة والزوجية ، لا في موضوعيتها الدقيقة . لانظره الى الامثلة التالية :

— «من المسلم به ، ان الايام ليست رواية بالمعنى الفنى المدهوم ، وربما اضفنا «بوميات نائب في الارياف» كذلك الى «الايات» في هذا المجال . فالصياغة الالازمة للرواية بمفهومها الحديث تنقص «الكتاب» ، فهما اقرب الى الحكاية منهـما الى الرواية بمعناها الحديث NOVEL ص : ١٤٧ » .

— «انها اى ايام ، لا تحمل عالم انزوایة من الناحية الفنية في تسلیل او كثیر ، ولكنها تحمل المستقبل الذي يتطلع اليه الكثيرون من المائتين . ص : ١٤٨ » .

— «ان من المهم ان نؤكد ان نجيب محفوظ هو كاتب درجة اولى الصغيرة ، وليس المعبـر عن القوى الاجتماعية الجديدة : اعني الطبقة

المعاملة . ولكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا اذا لم نؤكد كذلك انه روائى مصرى قدير . من : ١٥٤ » .

— « وحتى في « زقاق المدق » هذا الحى الشعبى الأصيل ، لم يقدم لنا نجيب محفوظ شخصية واحدة من شخصيات الطبقة العاملة المصرية ، على كثرتها . من : ١٥٦ » .

— « ان الشرقاوى يحرك ابطاله في حدود فمه للحركة الاجتماعية المصرية ، انه لا يفرض عليهم تفكيره الحالى ... انه يربطهم بشكل ما في خبط الحركة الصاعدة للتاريخ . من : ١٩٠ » .

تكتفى هذه الامثلة عن حدود الجديد الذى دامت اليه : « فى الثقافة المصرية » ، والتى كانت تنتقد التقديم السلبى ، بدون ان تصل الى مستوى النظرية التكاملة . محين يتربّع الكتاب من « الأيام » و « يوميات نائب في الارياف » ، يكاد ان يقولون : ان معيار الرواية الفنى معروفة الاوربية . لكننا نعلم الان ان الرواية ، كجنس ادبى ، هي اثر لجملة تحولات اجتماعية مرتبطة بتشكيله اجتماعية — اقتصادية . حدة ، وبالتالي فان الرواية المصرية لن تجد معيارها الفنى الا في شكل الصراع السياسى الذى يواجه التبعية ويؤكد على الخصوصية الوطنية . وحين يحاكم الكتاب « الأيام » يرجع نجاحه الى كلمة المستتبّن التي يحملها . وحكم كهذا هو حكم اخلاقي — تبشيرى اولا . ان قيمة كتاب طه حسين تكمن في موقفه النقدي للواقع الاجتماعي ، هذا النقد الذى لم يكن مسيطرا في تلك الفترة ، اي ان ظاهرة كتاب طه حسين لا تكشف الا بدوى خروجه عن النسق الكاتبى المسيطر في زمانه، عن علاقات الاختلاف التي تبيّزه عن غيره . أما حين نصل الى نجيب محفوظ ، فان كتاب « فى الثقافة المصرية » يستعمل معيارا ذاتيا : انه يساوى بين الكاتب وطبقته ، او بين وعي الكاتب ووعي طبقته ، وهذه المساواة غير صحيحة ، لأنها تعتقد ان الكاتب لا يعبر الا عن طبقته ، فان اقترب من طبقة اخرى وهو فرض مستحيل بالنسبة الى الكتاب ، تتعثر وسقط . بطبع الكتاب هذـا في متولة : الجوهر المثالى ، فهو يجعل الطبقات جوامرا مقلقة ، علما ان الوعى الطبقى ، وتمايز الطبقات ، وميزان القوى السياسى والابيديولوجى بينها ، شروط بشكل الصراع السياسى ، فالطبقة لا تتعرف بفهمها المجرد بل بوعيها الذاتى المرتبط بمارسة سياسية . حدة . ان هيمنة طبقة وخضوع أخرى الى درجة الالفاء الذاتى مشروط

بشكل المعركة السياسية بينهما . سؤال آخر : اذا كان الكاتب يساوى طبقته فعل يعني ان المعرفة التي ينتجها طبقية تماما بشكل بلفى منها اي اثر موضوعي ؟ وهل معيار المعرفة هو الطبقة ام الممارسة ؟ وكيف نسر ووضع بلزاك الشهير ؟ وهل المعرفة معيارية ام موضوعية ؟ وهل الطبقة الماملة هي قوة سياسية ومرجع معرفى ايضا ؟ تحتاج جملة هذه الاسئلة الى معالجة طويلة تشرح علاقات السياسة بالنظرية .

ويمكن ان نواجه نفس الاشكال النظري حين نصل الى « الشرقاوى الذى يربط الشخصيات بخطى الحركة الصاعدة للتاريخ ». فلمح هنا جديدا آثار فكر تبشيرى يلفى الحاضر القائم باسم مستقبل مرغوب . وهذا الفكر هو احد صور النزعية الفائبة ، الذى ترى التاريخ متقدما مستمرا ، وترى في المعرفة مرآة توأمى مسار التاريخ اكثر مما تتلقى به نملا .

والسؤال هنا : هل تتم كتابة الحاضر من وجهة نظر المستقبل المرغوب ، وعندها تصبح الكتابة تبشيريا ، او انها تشير الى ملامح المستقبل من وجهة نظر الصراع السياسي القائم في الحاضر . وعندها لا يصبح الادب تبشيريا بالضرورة ؟ ان مرجع الكتابة هو الحاضر المعاش في كل مستوياته المحددة ، اي ان الكتابة لا تتحدد بالتفصيل او بالتشاؤم بل بالمقاربة الموضوعية . ان التاريخ لا يتقدم بشك مستقى ، وقد يكون التشاوم احيانا اثرا او نتيجة لمعرفة موضوعية .

ان الواقعية مقوله كونية ، وتستحيل الى منهج معرفى حين تميز ، فتقرا تاريخا محددا ، وتنتج معرفة موضوعية متعددة الدلالات ، معرفة بالواقع الاجتماعى ومعرفة بالواقع الادبى القائم فيه . وبسبب هذه المعرفة ، فان مرجع الواقعية الوحيد هو التحولات الاجتماعية ، التي تهدم شيئا ، وتبني اشياء ، وتلغي ، وبالتالي ، كل مرجع ثابت . وفي شروط التحرر الوطنى ، وهو الشرط الذى نعيش ، يصبح الصراع السياسى ، من حيث هو سيرة ، هو مرجع الواقعية الوحيد . ان الركون الى السيرة ، اي الى التحول المستمر ، يجعل الادب الواقعى يرفض كل نسوج ، ويجعل نسوجه الوحيد هو البحث المستمر عن الهوية الوطنية سياسية وفكرا واقتصادا وابدا ، وهذا البحث هو مصدر لا متناه للانسكلال الادبى الواقعية .

بعض المراجع الأساسية

1 — M. Bakhtine : Le Marxisme et La philosophie du Langage. Paris,
De minuit, 1977, p.p: 142—146.

2 — ibid.

3 — ibid.

4 — New german critique. n : 7. p : 74.

5 — R. Weimann : Literaturge Schicht und mythologie. Berlin und
Weimar, 1971, p.p : 286—297.

6 — L. Seve : Structurisme et dialectique Editions Sociales, Paris,
1984. p.p: 131—132.

٧ — مجلة الكرمل ، العدد ١٤ ، ص : ٥ — ١٤

8 — Barry Katz : H. Marcus. art of Liberation Verso, London, 1982.
p: 51.

9 — ibid. p: 189.

10— Reading in Russian Poetics. Edited by : L. Matejka and K. Icm-
orska, Ann Arbor, Michigan. 1978. p.p. 79—81. .

11— A. Leontiev : activite Conscience, Pe:sonnatite, Editions du progres,
Moscou p.p: 137—154.

12— L. Althusser : Pour Marx. p. 167 Maspero 1977. Paris.

13— P. Barberis : Lectures du reel p. 269. Editions Sociales, 1973 Paris.

اَللّٰهُمَّ

احمد زغلول الشيطري

()

النقطة ...

عالم مستقل عالم الفلتة ، والرجل مغلوق ، ارجله لاعلى ، تفعل
الفلته الكبير ، دنيا اخري تبدا ، والعصى تنهال ، حيث المراخ وانملص
بضيغان هباء .

اذ الانسان لحظة كونه مغلوقا ، والوتد الرفيع مواز للوتد العلني ،
وحبلان ثم لحم فائز وبشرة تتمزع ، لا شيء يصبح محل رجاء ، شيء ان
يتحول رجال الفلقة المراض الالهة الى مخبرين بلبده وقططان وبالطومي ،
والذى فلق يدرك ان العالم عالمان ، بل ثلات ... عالم المخبرين ،
وعالم عادل نعيشه ، وسط ناس عاديين مثلنا ، وعالم يمزقه القلق ،
مشحون بالتوjis ، والبصر الزائف ، والاكتف المالية ، عالم الفلتة ..
عنكبوت الرببه ، قانون خاص .. رب خاص ، والرجل مغلوق فلقا محظيا
وطيفا ، وقدماه هناك ، عند وجوه الالهة ، ووتد مسنون ينفرس في استه ،
تنزلق عيناه زجاجتين بلتين فوق مربمات البلاط ، تتشش ، تتساءل
تستند ، تشنثب ، تنهار في مراياها اشياء وتولد اشياء .

واليد ، يد الانسان ذات الاصابع الخمس ، لم تعد كذلك ، كلام ضخم صارت تنهش الجدران الزلقة الملطخة بيقانيا انحرافات آدمية ، وهى اذ تتبعض . تتجمع تسـ تجمع .. تمثلى .. فراغ تمثلى ، كلام فارغ بعض .. فجأة ، لا شيء . يذكّر الرجال تحت انهيار العمى ، و"تعجن بالركل في البطن في كل ما يمتن للآدمي يتنفس الجسم اذ تخور قواه .. ببرودة البلاط ، عرى اللحم ، ظلام الرعدة ، اقدام ثقيلة تبتعد ، تنقضع سحابة القبضات ، مواء قط ، ارتقاء الراس حرّة منهكة فارغة ، والعرق يبرد ، تفيف الرحمة جسدية خالصة ، تتسلل في البدء ، تمرح في الجسم ، اقامة فرح الخروج من الفلقة ، خروج من الفلقة يوازي دخولا في انهادى والبسيط ، غير يقيني ، يظل ، متوقّر تعوزه الأعمدة ، الخرساته ، بعـ قد الى

الرسوخ ، ناالله ، المخربون ، المباحث ، العساكر ، الصولات ، الضباط ، الجنرالات ، النبابه ، القواد ، القضاة ، الطاسات ، العصى ، الرصاص ، اذ يهبطون . يجثون كجثة الليل في اشتيتنا ، يقينا راسخا ، كل ما عاده باطيل وقبض ريح !

(٢)

رفعوا المعاول !

شقة القلب ، ذهول العينين ، اتساع اليد المرفوعة تأمل الصد ، ما عملتني حاجة ، والله ... ما عملت ، بطي ... بطنى ... آه ... هموت !

تركت جسدي لهم ، اعطيتهم اياه ، ويدك المرفوعة ما كانت الا كدبة غير محملة على النفس ، وناديت . ناديت من ؟ .. والالم ينشب اثنانه في طراوة اللحم ، وكأني منقطع ابدا عن فورة التولد الغبي على شواطئنا الجبه .

— علقوه !

امرهم ذو الشعرات البيض على مقدمة رأسه .. شاعرى الملامع .. قال : علقوه . واقترب ، همس في اذنى « احبك » وناداهم ، اندادهم البعيدة تهبط نوق شوارع القلب ، يتسربون على البعد الى المسام ، والذى في الصدر انهد ، تفسخت جدرانه ، وانكما .

— ماما .. زمانها جاية .. جاية بعد شوية معاهما لعب وحاجات !

صرخت ، امى متسللة باكتانها الرثة ، صرخت ، دمعة على وجنة امى ، صرخت ، الدمعة تسقط في قاع القلب العريان ، عملت ايه يا بنى ، تخرم القلب ، اصبعي بقلب مخروم ، ما عملتني حاجة يا امه .. ورحمتك ما عملت حاجة .. ، قذفوا بامي الى وجهى ، حرمة الموتى يا ولاد الكلب ، اسألهم يا امه هوووه انا عملت ايه !

— عملت ايه يا بنى ؟

وتبتعدين ، ابتعدت ، وانت منقوع في نسأة العرق ، لا فائدة ، ولا يهمك ، مش مهم انك تكون عملت ولا عملتني .. انا فين ؟ .. مش مهم ، ولا اى حاجة مهمة .. امى فين ؟

— اما ٠٠٠ ٠٠٠ ٠٠٠ ضرر ٠٠٠ ضر ٠٠٠ ور ٠٠٠ و ٠٠ بو ٠٠ نى

٦١

١١

رسالة إلى عبد الناصر

أحمد الأصور

حسبت بذلك في المنام تلثان
تعبان لناسك ..
بشن آنلت المقارى في النجوع
بنحس آهات الحبارى والمدوع
لما بتخطر في عيون الولاد
تصبّره للزاد ..
اللى غلابة كمرنا زرعوه
وسقوه عرقهم
لكن في يوم الحصاد
سلطين زمانا الغبي
عنهم منعوه

* * *

حسبت بذلك في المنام تلثان
نزلت غيط الحرثوت
وكتبتك أشبكك ، وأشبكيلك
جيلك مصانش الأمانة
غضروا مياه نيلك
هشوا طيور الصباح
هاجرت ورغم المرارة والجراح
مدت تفنيلك ..
حتى سبيلك ..
كسروه في سكة عرقنا
زعق العطش مينا
قينا ننادي لك
شنتوا الندا في الحلق
خضر في جوف الخلق ترتيلك
ارفع لونق راسك

* * *

كان كبرنا يومها انتهى مخلصي
خسأوا محببنا ..
منفلشن في سكك دونه
سلمه رايتك .. وغايتك
انه حفظ عرضه ويصونه
آمين ..

آمين با جرحتنا .. يا وجعنا
لما في سوق المجرمين ضبعنا
باعنا ؛ وباع دينه
وزرعنا في سكة عذاب وشرعنا
جوا عيون الاغتراب وحدينا
لا مرنس ، ولا مينا
حتى محببنا ..
في هز .. عز الالم
فلتونا لوجعنا
نشكبه بقى ..
ولا لمين نشكبك
لسه دموعنا عليك
فأياضه ف مدامنا
يا مين يرجعننا
نلى ليلمان

* * *

أكتب اليك ..

من فوق مدارات الواقي في الفيطنان
اللى انشحط فيها طيبين كمرك
من تحت كرباج الزمان الجبان
اللى اقتل نفسك
ومن سعير الحياة
اللى ارثتساه شعبك
ما احنا اللي بعدك
ضممنا في ليتل البلاشا والسلطان
أكتب اليك اسلنك
مين يا جمال امتلك ؟
زيك قلوب شعبه
صدقني ما في الوجود
ولا في التارييخ
دا انت اللي فشعبك شيك

حمله وبيه عديت
 لا الريح في يوم زلزالك
 ولا للصليب انحنىت
 زفتيت في وقت الشدة مواليك
 ونصفت عملاك
 اكتب اليك ..
 وانت منامك في القلوب والناس
 وانت ف عيون السجن والحراس
 وانت في يوم الانقضاضة كنت في الاجراس
 لاه لبيع الأرض
 لاه لهتك العرض
 لاه لكرك يطاطى بالجبين والراس
 واستحالة يا شرف تنداس
 كنت في مسيرة شعبنا الاحساس
 ما انت الاساس
 وانت بناية الحماس
 وانت اللي فبنا
 زرعت الحب والاخلاص

* * *

في العدد القائم

* رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد التسييني .

قصص واتصال :

سامي حفني — عربى سلامه — احمد زرزور — عمر نجم —

محمد هاشم زقالى .

((

)))

عقاً لاع ليست للبكاء ..

عبد الحليم قنديل

الى الشهيد عيسى محمد سيف قائد انتفاضة صنعاء
في ١٥ اكتوبر « تشرين اول » ١٩٧٨

يذبح « عيسى »
يزحف ظل الموت على وجهي
تباعد نار العشق عن القلب البارد
يبكي النجر
وتحجب عين الشمس دماء .

* * *

يذبح « عيسى »
ويجنو الليل بقامته السوداء
ويغفر وجه الصبيح الطالع في « تشرين »
ويسرق احلام الفقراء

* * *

« عيسى » على
« ما قتلواه وما صلبوه »
قلب الامة يشرب قلبه
دمه/النبع انسكب خريرا ..
يرند نهر الوعد الآتي
عبر عيون الاطفال الشمراء

* * *

من سموات الحب تنزل « عيسى »
يهمط فويق : براق الحلم
يحمل لوح الرفض ..
ويقرئنا الآيات
يمتحن حلوى العيد/السيف لراحات الاطفال
يعلن حرب الشعب تقيينا
نيض مشانق رهط الخلطاء الحقراء .

عن الإبداع الروائي ..

د. شريف حاتم

تقسيم الإنسان إلى عقل وجسم :

رأينا في الجزء السابق كيف أن الاستعمار الجديد ساعد على تقسيم البنيان الاقتصادي ، والاجتماعي للبلاد النامية إلى قطاع « حديث » ، وآخر « تقليدي » ، وكيف أن هذا التقسيم انعكس أيضاً في ازدواجية ثقافية أدت إلى ظهور ثقافة « عصرية » متلأة بالغرب ، وثقافة « تراثية » ارتبطت بالأغلبية الساحقة من الشعب الذي يعمل في أطبار أساليب ، وعلاقات ، وأنماط من الانتساج متخلفة نسبياً ... وقد كرس الاستعمار الجديد هذه الازدواجية الثقافية بحيث أصبحت الثقافة « العصرية » المشوهة ، والثقافة التراثية الجامدة هما وجهي الوعي الزائف الذي أراد أن يسجن فيه عقول جماهير الشعب في « البلاد النامية » ، وأن يسجن فيها أيضاً عقول المثقفين ، والمبدعين ، والعلماء ، والباحثين ... ليكون هذا الوعي الزائف سلاحه في مقاومة الثقافة الوطنية الديمقراطية والاشتراكية المبنية على التفاعل الحى بين الفكر المستقى العلمى من ناحية ، وبين الواقع والترااث من الناحية الأخرى ..

وهذا التقسيم للثقافة إلى ثقافة « عصرية مشوهة » ، وثقافة « تراثية جامدة » ... وصف يتناسب بشيء من التبسيط ... ومع ذلك فهو يعبر إلى حد بعيد عن الواقع الثقافي الذى نعيشنه في هذه المرحلة ، والذى تف فى مواجهته ، ومقاومة وتحاول أن تتقلب عليه تلك الثقافة الوطنية المستترة بتياراتها المختلفة ، وجذورها المتينة في التاريخ ، والتي ننسى إلى التعبير عن فكر ومصالح ، ونضال الطبقات والفئات الديمقراطية ، والوطنية في المجتمع المصرى .

إن الاستعمار الجديد لا يستطيع أن يستمر في فرض سيطرته على البلاد الرأسمالية ، وعلى « العالم الثالث » الا بتعزيز الانقسامات اجتماع ، وبين جماهير الشعب ، وأذكاء الصراعات التي تصرف الفكر ، والنضل من مواجهة القضايا الأساسية المطروحة أمام لشعوب في هذا العصر ، وحرها إلى مسلك جانبية تستند جهودها بلا طائل ، او تجد ما إلى الوراء ... وهو لا يتفق بعملية التقسيم بهذه ميزة هد ... بل يمسئ إلى

تجزئة الإنسان نفسه ، وبالتالي تجزئة فكره ليفقد الترابط الذي بدوه يضيع في المناهات .. ولكن هذا التقسيم للإنسان ذاته ليس وليد اليوم .. وإنما هو حصيلة وامتداد ل بتاريخ طويل بدا منذ آلاف السنين بانقسام المجتمع إلى طبقات .

فإذا أردنا أن نبحث عن جذوره لابد أن نعود إلى نشأة الحضارات الأولى .. وعلى الأخص إلى الفلسفة اليونانية الارسطوطانية التي مجحت المجتمع العبودي ، وقيمه ، ونظرته إلى الحياة .. فقد نشأت الفلسفة اليونانية على أساس العلاقات العبودية في المجالات الاجتماعية ، والاقتصادية والسياسية ، واقامت بناءاً من الانكار ، والقيم أكدت بحسب قدسيّة تقترب من قدسيّة «البيانات التوحيدية .. وتستمد انواعها من «حكمة عليا» عاجزة عن رؤية الواقع ، لأنها عاجزة عن رؤية العلاقات بين الأشياء .. ورغم أنها قدمت مساهمات هامة في مجالات الفكر الإنساني إلا أنه كان من الطبيعي أن تظل أسيرة هذه العلاقات ، وأن تعبر بشكل عام عن الطبقة المسلطـة في المجتمع .. ففي مرحلتها التورية الأولى ثارت إلى حد كبير ب موقف الطبقات الوسطى «في المجتمع اي التجار ، والحرفيين الاحرار ولكن سرعان ما سيطر عليهما كبار المالكين في المجتمع أصحاب العبيد والضياع .. فاعتبرت أن النظام العبودي هو الشكل الأمثل للمجتمع ، وظلت تحاصر وتقاوم الاتجاهات الفلسفية الوليدة التي بذلت الجهد الأولي لاستئصال الحركة الجدلية للمجتمع (هيراكليطس ، وديمو克ريتس .. والسفسطانيين الذين سمعوا لنزلول الفلسفة إلى عامة الناس اي إلى المنتجين والتجار «الاحرار » .. ولكن ظلت هذه الاتجاهات ضعيفة بحكم مرحلة تطور المجتمع .

كان لابد للفلسفة السائدة في المجتمع العبودي والمعبورة عن طبقة الملوك أن تفصل بين الظواهر ، والأشياء .. إن يكون المنظار الذي تطل من خلائه منظاراً عازلاً وليس كائناً للعلاقات حتى يمكن تكريس نسلام السيطرة الكاملة على العبد ، على الإنسان ، رجالاً كان أو امرأة .. هذا بالرغم من أن «ارسطو» حاول أن يستكشف جوانب من العلاقة بين الوجود ، والكون ، والعقل — عقل «الاحرار» بالطبع) وهي تتم هذه السيطرة كان لابد من تجزئة الإنسان نفسه وتقسيمه .. ومن بين التقسيمات التي ظهرت مع انتقال المجتمع من مرحلة المشاع ، والمساواة إلى مجتمع الطبقات ذلك التقسيم بين «الجسم والعقل في الإنسان ، والارتفاع بالعقل إلى مستوى أرقى ليطلق من عليهما على الجسم .. على الجسد المصنوع من اللحم .. بينما يظل هو في السما ، وللتصبح روح لا علاقة له بهذا الجزء الأدنى للإنسان .. (لم يكن المخ معروضاً في هذا الوقت) .. وأصبح الجسم في النظرة الفلسفية لذلك العصر ، وفيما بعد ،

هو موطن السلوك الحيواني ، اي الغريزى . أصبح الجسد هو المبد ، وهو المرأة فهما مخلوقان بلا عقل ... ومضت القرون ليصبح الجسد ، (اي نقىض العقل) هو المستعمرات ، والشرق .. المستعمرون البيض (اي الغرب) هم العقل ... اما سكان المستعمرات فهم الجسد ... انهم منبع الجهد ، والعمل ... ولكنهم بلا عقل ، او فهم ، او ادراك منطقى للأشياء ... انهم كالحيوانات ... تحركهم الفرائز ، والعواطف ... نجتى الصيحة ... ابحثوا عن العقل في الغرب ... اما الطبيعة ، والعواطف ، والنن ... نموطنهم هو الشرق ... هكذا انقسم العالم الى غرب ، وشرق ... وردد كثير من المفكرين والكتاب هذه الانكار لأن نظرتهم للعلم تأثرت بالفلسفة اليونانية وبالتفكير المهيمن على العالم في عصر الاستعمار .. رغم معاداتهم للاستعمار في اغلب الاحوال ... خضعوا لعمليات تزييف الوعي ... وظلوا متذرين بالبورجوازية في الغرب ... ومن هنا جاءت تلك الأفكار التي عبر عنها طه حسين ، وذكرى نجيب محمود ، وتوفيق الحكيم ، ويحيى عتى ؛ وبراد وہبة ... سواء في الكتابات الفكرية ، او المقالات او الروايات ... والتي تكرس التقسيم بين العقل والجسم ... بين التفكير والعاطفة ... بين الحكمة والشهرة ... بين الرجل والمرأة .. وهو ما زال يحد صداته في اغلب الابداع الروائى الحديث ايا كان الاتجاه الذى ينتمى اليه ... انه يعبر عن واقع الافكار السائدة في المجتمع ... ومن هنا فانه انعكاس لهذا الواقع ... ولكن الوعي به مهم .. لأن الوعي به استكشاف لمستقبل العلاقات ، هو تجلوز لما هو قائم ... هو رؤية جديدة للأشياء ... وجزء لا يتجزأ من مهمة اعادة صياغة الانسان ... ومن النظرة الكلية والعلمية للأشياء التي لا تنفصل عن الابداع الروائى ، وعن دوره في الحياة ...

نقد عبر هذا التقسيم بين العقل والجسد ، بين الفكر والعواطف ، بين «الحكمة والغرائز الحيوانية» على مر العصور عن تقسيم المجتمع الى اسياد ، وعبد ، الى ملوك اقطاعيين وارقاء ، الى رأسماليين واجراء ، الى مستعمرین وشعوب ، الى الصنوة والفوغاء ، الى الابيض ، والملون ، الى الرجل والمرأة ، الى النضوج ، والشباب ، والطفولة ... انها نظرة تحول دون رؤية الانسان ككل رغم التناقضات التي قد توجد بين الاجزاء ... وتحول دون تجاوز هذه التناقضات بل تؤدي الى تصويرها وكأنها من طبيعة الأشياء ، وظواهر ابدية مرتبطة بالانسان ، باتية بـ بيت الحياة ... وليس وليدة ظروف يمكن تجاوزها بالوعي ، والنضال لتفجير المجتمع ...

التقسيم بين العلم والفن :

تخرجت طبيبا من كلية الطب جامعة القاهرة في سنة ١٩٤٦ .. ولكن حياتي مرت براحل شديدة الاختلاف من حيث نوع العمل او "النشاط" الذي كرمت له جهودى في كل مرحلة من مراحلها .. فقد انتقلت من الطب الى النشاط السياسي وقضيت مدة طويلة في السجن ... ثم عملت موظفا بعد الانفراج عنى في وزارة الصحة ومؤسسة الدواء .. وفي سنة ١٩٧٣ سافرت الى الخارج لاعمل في آسيا ثم أفريقيا رئيسا لفريق من الخبراء مع منظمة العمل الدولية ... وأخيرا استقلت لاتفرغ للكتابة ، وعدت الى مصر في نهاية سنة ١٩٧٩ .

وقد يبدو ان هناك تناقضا بين كل هذه الاشياء ، وبين الكتابة الروائية ... ولكن في تجربتي الشخصية لم الاحظ هذا التناقض .. بل على العكس فان التجربة والمعرفة التي حصلت عليها في الطب ، والعمل السياسي ، والوظائف الحكومية ، والعمل في الخارج لعبت كلها دورا مهما في اعطائي مادة عن الحياة ، وفهمها لها ، وخزينا اسحب منه لحظة الكتابة .

وهذه الحقيقة تطرح سؤالا هاما ... هي العلاقة بين المعرفة ... بين العلم ... والابداع الروائى ... نكيرا ما كانت اواجهه من قبل الصحفيين ، او المشاركين في حوار ، او في مؤتمر ، او من بعض الشباب بذلك السؤال الذى اصبح تقليديا الى حد كبير ... «الم نلاحظ تناقضا بين تكوينك العلمي ونشاطك كطبيب وبين الكتابة الروائية ... او بين السياسة والكتابة الروائية ...؟ وكانت اجابتي على هذا التساؤل دائما بالتفنی ... ولكن على شرط ... ان تظل الكتابة هي العمل الذى يتحوذ على تفكيري ... والذى اعطي له الجزء الاساسى من وقتى ... والذى اخضع لخدمته مختلف النواحي الاخرى في الحياة بحسب تصب نيه ونساعد عليه ... ولا اترك لها الفرصة لتكون عنصرا معرقلأ له ... فالتجربة في الحياة ، والمعرفة بالمجتمع ، والثقافة تعتمد على التحصيل المستمر من خلال القراءة ، ومتابعة النشاط الثقافي والفنى ... ومن خلال النشاط العلمي والممارسة في الحدود التي لا تتعارض مع الكتابة ... وانكاتب لا يحيا في برج عاجى الا لحظة الكتابة نفسها التي تستوجب الانزال ، والتركيز التام ... ولكن فيما عدا هذا يعيش في قلب الحياة هذا اذا اراد ان يكتب عنها ..

ولكن هذه التساؤلات تثير قضية هامة للغاية ... من المديمى ان التفوق في المجال العلمي او السياسي او في اي مجال فكري او فنى يحتاج

الى تركيز ... نجد تيل ان العبرية صبر طويل . وهذا صحيح الى حد كبير ... ولا سبيل الى اجاده العلم او الفن الا بالجهد والتركيز مما يتنافى مع الجمع بينهما .. ولكن هذا هو حدود التناقض القائم بينهما ... ذلك ان التفكير الظبئي المجزئ للانسان الى عقل وجسد ... الى فكر وعواطف قد اعتبران هناك تقسيم مماثل بين العلم والفن .. ان العلم موطنه العقل .. بينما الفن مرتبط أساساً بالعواطف والخيال ، والاجزاء الغرائزية في الانسان ... بدليل ان الفن سابق على العلم في تاريخ الانسان ... وقد ادى اهتمام المجتمع الارسالي بالانتاج المادي ، والمال والربح الى تعميق هذا التقسيم عن طريق التخصص والى خلق نوادر اصطناعية بين مروع الفكر والمعرفة والنشاط الانساني .. والى تجزئة المعرفة كنتيجة طبيعية لتجزئة الانسان ... والى خلق تناقضات ليست في طبيعة الاشياء ... ومن كل هذه التقسيمات جاءت الفكرة الشائعة بأن العلم والفن متعارضان ...

ولكن الحقيقة غير ذلك ... مع عدم الاخلاص باهمية التخصص في تعميق المعرفة الانسانية والفن .. ينبغي التأكيد على الترابط الموجود بين مختلف نروع المعرفة اذا اردنا ان ندرك الحياة بكل جوانبها ، وننعم بها ... فالحياة اجزاء ولكن هذه الاجزاء تشكل كلا واحدا لا ينفصل عن المجتمع ، والطبيعة ، والكون في مجده .

وفيما يتعلق بالعلم (السياسة علم مجاله تكتيل جهود الناس لتفعيل المجتمع اي الصراع الظبئي) والفن فانهما يكملان بعضهما ، بل وكل منهما يثير الآخر .. العلم معنى باستكشاف القوانين ، والتواجد العامة ، والأشياء المشتركة بين الاشياء ... وهو دائم التغير ، لانه دائم البحث عن حقيقة جديدة تؤدي الى تجاوز القوانين والتواجد التي كانت معروفة من قبل ، او على الاقل الى تعديلها ... والفن يضفي جسما ، وخبلا على البحث العلمي ، ويساعده على استكشاف الظواهر ، والتنبه اليها ... انه يشحذ العواطف ، ويوجج الحماس ، وهما عنصران اساسيان في حياة كل باحث ، او مكتشف ، او صاحب قضية سياسية ... لا يوجد جهد مثابر مخلص دون عاطفة وراءها ، ودون تحيل مسبق لما هو مجهول حتى الان ... أما الفن فهو معنى بالنماذج ، بالتجسيد بتفاصيل الأشياء ، بالتعبير عن العلم ، وال مجرد في اشكال خامضة ... بتحويل القاتون الى شيء حي ... ولكنه معنى ايضا بالاستكشاف ... برؤية المستقبل ... وكثيرا ما يستنشف الفنان اشياء جديدة في الحياة ، او اتجاهات تعبّر عن المستقبل ، او علاقات بين الظواهر بسبب قدرته على الحدس ، او الاحساس .. فالحس سلاح من اسلحة المعرفة ...

العلم يلعب دوراً مهماً في الابداع الفنى ، وعلى الاخص الابداع الروانى ... ذلك ان العلم هو معرفة ووعي بالمجتمع ، وبمختلف نواحي الحياة التي يريد ان يعبر عنها الكاتب ... وفي عالمنا المعاصر أصبح الواقع شديد التعقيد لا يمكن الالام به من خلال التجربة الشخصية المحسنة ، او الحدس ، او الخيال وحده .. المعرفة أصبحت أساسية للفنان الصادق .. الكتابة عن جمل لم تعد مقبولة ... فالمسألة ليست التعبير بما نراه حولنا فحسب ، ولكن القدرة على تجسيد الحقائق الكامنة خلف الاشياء ، على كشف العلاقات ، والتناذ الى اعماق الانسان ، على رؤية ضرورة الحياة واتجاهها ومكان الانسان في كل هذا ... في الوطن ، والعالم ، والكون ... على ابراز العلاقة بين حياة الشخص والنجوم في السماء .. بين حبة الارز في الحقل والثركلات المتعددة الجنسية المسيطرة على الغذاء .. على تتبع ما يحدث في جسم الانسان بخلائه المخية ، والعصبية وشحذات الكهرباء .. على تصوير المرأة وعالها الخامس والعام .. على دراسة الفرة وحركة الماده والطاقة والكمبياء ... وفي كل هذا لم يعد الخيال او الحدس ، او التجربة الذاتية تشكل اسلحة الكاتب المعاصر دون سواها .. لقد فرض الواقع اشياء جديدة ينبغي ان نعرفها اذا اراد ان نكتب لا روایات جيدة فحسب ... ولكن روایات يبقى انثراها تلتها على مر الزمن لانها لعبت دوراً في اعادة صياغة وعي القراء .

انن فنتالية العقل والعواطف مرفوضة .. وبالتالي ثنائية الوعي واللا وعي ... ففي لحظة الابداع بالذات يعمل الكاتب كجسم واحد متراپط ، كممثل ووتجدان .. ويتداخل الوعي واللاوعي في حالة من الانسجام ... لحظة الابداع هي لحظة توحد بين كل اجزاء الانسان .. هي موعدة الى طبيعته الاصيلة التي ولد بها .. هي تطلب على التجزئة التي شوهته وقسمته الى مخ وجسد ... الى وعي ولا وعي ... الى عبد وسيد ... الى رجل وامرأة .. فضاع فيه جوهر الانسان .. ان الثقاقة الغريبة المرتبطة بالمجتمع الرأسمالي دابت على اعتبار العقل هو موطن العلم ... وكان الابداع الفنى نشاط « غير عقلاني » ... او حتى نوع من الاضطراب النفسي ، او العاطفى ... شكل من اشكال العصابة ، او الجنون ... ولذلك تعمدت على استخدام الفاظ مثل جنون الفن ... وصور الفنانون على انهم شواذ ، او حتى مجرمان .. وساعد كونفوت الفن على تأكيد هذه النظرة ... وهذا . لا ينفي بالطبع ان الفنانين عموماً اكثر انطلاقاً من غيرهم في التفكير والسلوك ، واكثر جنوحًا الى الخيال في حياتهم ، وعملهم .. ولكن مشتان ما بين الخيال والجنون ، حتى وإن كان هذا الخيال يؤدي الى رؤية اشياء ، وظواهر ، وروابط

لا يراها الناس العاديون ... فالخيال الحقيقي لا ينفصل عن الواقع
ابدا وانما يخلق في ارتباط به مثل طائرات الورق التي يطلقها الاطفال
.. تصعد في السماء ولكنهم لا يتركون حيوطها تفلت من بين اصابعهم.
اننا لا ننكر ان الاحساس والعواطف تلعب دورا خاصا في الفن . ولكن
المسلة الجوهرية في الابداع هو ايجاد التوازن والتفاعل المطلوب
بين النشاط الذهني ، والحسى ... نادرا نهَا العقل على حساب
العواطف يصبح عقلا مشوها غير قادر على الابداع الحقيقي . واذا
تضخمت العواطف ، والانفعالات الحسية على حساب العقل تصبح
هي ايضا مشوهه غير قادرة على العمل الابداعي خصوصا في عالم اصبح
معقدا ، متشابك الاجزاء يحتاج الى معرفة شاملة للاشياء ... فلذن
ال حقيقي لا ينفصل عن الواقع .. عن المعرفة ، ولا عن المحتوى
الفكري الذي يدخل في تركيبه .. الفن الحقيقي يصور ويجسد ويحلل
الخراقة والجمل ولكنه لا يعتمد عليهما .. ولكن في النهاية مان القدرة
الابداعية تظل عاجزة على التعبير من نفسها بشكل متكامل اذا لم تتحقق
ذلك الوحدة الضرورية بين العقل ، والعواطف ، وبين التفكير الواعي ،
والحسى الغريزي او اللاوعي .. وتتوقف العملية الابداعية في الفن
بالذات على انتقال اللاوعي (اي المخزون الباطني) الى الوعي بحيث
يتفاعلن ويصبحان شيئا واحدا . وبالقدر الذي يتم هذا الانتقال
يصبح الابداع اكثر ثراء ، وعمقا ..

وتتميز العواطف بأنها تميل بطبيعتها الى الاندماج في الموضوع ...
وهذا صحيح في الفن ، كما هو صحيح في الحب .. انها لا تفصل بين
الذات والموضوع بينما هذا الفصل بين الذات والموضوع قرين كل عملية
تفكير واعية ... ومن هنا تأتي تلك الطائفة الكامنة فيها والتي تجعل
منها قوة دافعة عظيمة الاثر ... فنسیان المؤامن يؤدي الى
التوحد الشامل الذي يعمق الشعور بأن الذات والموضوع شيء واحد ،
ويتفى على ذلك التردد الذي هو سمة من سمات العقل الواعي ...
ومن هنا تتبغ القدرة الرائعة للفن في اكتشاف حلائق الجبهة ،
تلك القدرة التي تلعب العواطف فيها دور الوقود الذي يحرق
لكي تسير عملية الابداع نحو هدفها بقوه .

مع ذلك فان الفصل بين الابداع الفنى والتفكير العلمي يؤدى حتى
إلى تصوير مزيج للواقع لا يتنق مع الحقيقة في نموها ، وتطورها ،
في ظهورها ، ونفالها . انه يخلق الانفاق امام عملية الابداع و يجعلها
تدور بين اربعة جدران ، او على الاقل في حيز ضيق لا يتسع الا ببطء ..
فالتجربة الذاتية قاصرة على مسيرة ركب الفكر ، والمعرفة ..
قادرة عن مسيرة تطورات الحياة المستمرة .. ان التجربة الجماعية

للشمول بمسجلة ، ومكتوبة ، ومطبوعة وعلى الكاتب المبدع ان ينهل منها في كل يوم .. لقد صور الفن ، وما زال على انه يعتمد على الحس ، والحس ، على المواطن والخيال .. ومثل هذه النظرة الاحادية للابداع التي خطيرة لانها تحرمه من ابراك اهمية الوعي والمعرفة في العمليات الابداعية .. انها تشجع على الكسل الذهني والجهل عند المبدع .. لانها تقده ابراكه لأهمية المعرفة ، والعلم والثقافة وتجعله يعتمد على « الالهام » ، وعلى ما نسميه « باللومبة الخام » التي يمكن ان تنقض اذا لم تغذ على الدوام بمختلف الوسائل .. ان عديدا من الفنانين والكتاب مازالوا يعتقدون ان الابداع ليس الا نوعا من الالهام الحس ، والمعاطف يلتقطون من خلال تجربتهم الذاتية ، او ربما حتى من قوة خارجة عنهم كالوحى .. وهذا يقللون محبوسين في المحيط الضيق الذي يتحركون فيه بدلا من اختراق الحدود الى القضايا والتجارب الكبرى التي يعيشها عالم اليوم ، الى المخاطر التي تمهد مستقبل التطور الانساني كله .. والأمل العظيم الذي تتفتح امامه .

وينطبق ما قلناه بالذات على البلاد التابعة التي حرمت من العلم ، والمعرفة ... فرغم اهمية اقامة المسرح الفنى في اربساط بالتراجم فان الاعتماد فقط على ما هو سابق ، ومحفوظ ، على المضامين والاشكال التي تسعى الى الزواج عن طريق « الشعبية » او « الثانية » او مجرد استئناس الحس الوطنى (الارض بتكلم عربى) او التاريخى ، او القيم الشائعة التي على عليها الزمن قد يعيث سجناء للماضى ويتحول دون رؤيتنا للواقع المتغير ... ان السعى الى تصوير الابداع ليست مسألة تتطرق بالشكل وحده ، ولا بتلك الحلولات التي تبذل لتقليل الرواية الجديدة في اوروبا او بتكريات الكتاب في امريكا اللاتينية ... بل هي تتطرق بالمضمون ، والمضمون قادر على ان يهتمى الى الشكل الذى يعبر عنه اذا ما نسخ ... بل الاشكال تتكرر في تاريخ الادب ولكن على مستوى أعلى ... فالشكل الكلاسيكي مثلا قادر على ان يعبر عن المجتمع الذى نعيش فى ظله ... وان يتطور بما يتلامم مع المضمون الذى نصبه فيه ... انه ليس عملية ذاتية محضة كما يظن الكثيرون ... بل هو مرتبط ، شأنه شأن المضمون ، بالواقع ، والظروف ... بالمجتمع الذى يعيش ، ويحمل فيه الكاتب الروائى ... ان الشكل والمضمون في العمل الفنى وحدة حية مترابطة .. تعبير عن التفاعل بين الذات والموضوع ... بين المبدع والواقع الموضوع ...

لذلك فالكاتب الروائى الذى يسعى الى التحقق لا يتوقف عن التحصيل اليومى ، من بذل الجهد اللازم لدراسة المجتمع اقتصاديا ، واجتماعيا ،

وسياسيًا ، وثقليا .. انه يهتم بالعلوم الإنسانية ، وينشغل بالقضايا الفكرية والفلسفية ، وبالصراعات الأخلاقية التي يطرحها العصر ... وهذا جزء من التزام الأديب بقلمه ، وبالدور الذي تلعبه كتاباته بين الجماهير .

هل يوجد التزام في الأدب الروائي ؟ ..

ظهرت فكرة «الالتزام» في الأدب نتيجة تأثير الأيديولوجيات الحديثة على الابداع الفنى .. وهذه الأيديولوجيات رغم اختلافها ، تتميز بصفة مشتركة .. فهى تعكس التغيرات الاجتماعية العميقة والسريعة التي يشهدها عالم اليوم ، والتي بسببها لابد لكل منا أن يعيد دراسة المواقف التي يتخذها ، والأرض التي يقف عليها ، ومسئولياته ازاء الآخرين بروح فاحصة ، انتقادية ..

وتفرض هذه التغيرات العميقه والملاحة على الكاتب أن يراجحه الانساج الذى يقدم عليه باحساس جديد من المسؤولية .. وهذا يعني الوعى بأن الطبيعة الحقيقية للعمل الفنى تتطلب القاء الضوء ، وتركيز الاهتمام على جانب معين من الواقع ، مما يؤدي بالضرورة الى الحكم عليه .. فالمفهوم العصرى «للالتزام» يصر على عدم امكان الفصل بينه وبين العمل الأدبى نفسه .. انه لم يعد يكرر تلك الفكرة البديهية التى تطالب بأن يجد العالم الخارجى الواقعى مكانه فى الأدب ، بل يؤكد أن الكاتب لا يمكن أن يكون أصيلا ، أو عظيمًا ، أو عبقريا الا بالقدر الذى يستطيع به أن يوفر للمجتمع بشكل عام ، أو للجمهور القارئ فى وقت معين مرآة صادقة يرى نفسه فيها بكل مشاكله ، ومصاعبه ، ومعاركه ... مرآة يكتشف فيها ما لم يكن قد اكتشفه من قبل ، ويرى فيها المستقبل بكل ما يحمله من مخاطر محتملة وفرص للتقدم الانساني ..

والنجاح الذى يحققه الكاتب فى خلق هذه المرأة ، (وهي ليست مرأة ساكنة تصور الآشياء كما هي فى الحياة ، وانما عين سحرية تكشف ما يختفى وراءها) ، يتوقف على الا يكون الكاتب نفسه مجرد متدرج يشهد «الدراما» او «المأساة» التى يصورها ، وانما مشارك ينفذ الى اعمق الصراع ، ويعي الدور الذى يلعبه ... وظهور فكرة «الالتزام» في الأدب اثناء القرن العشرين جاء تلبية لاحتياجات العصر الذى نعيش فيه ... ويوجد سببان أساسيان يفسران هذه الحقيقة . فنحن نواجه اليوم واقعما يتغير بسرعة فلتقة الى درجة أنه يصعب فهمه ولو جزئيا ، دون الانفصال فيه ، والمشاركة في تطوراته ، ولو الى حد ما .. ان الوقوف على شاطئ النهر يحكم على من يتخاذل هذا الموقف بأن يختلف عن تيار الحياة ، ويضيع منه جوهرها ..

انه لا يؤدي بالضرورة الى القضاء على الفن ، الى زواله عند صاحبه...
فالوهبة الطبيعية المولودة في الانسان تستطيع ان تجد اكتر من طريق
للتعبير عن نفسها ، وتأكيد وجودها ... ولكن يقلل دون شك من مدى
العظمة الانسانية في الاتساع الادبي ، ومن قدرة الجذب الكامنة فيه ..

الآن أصبحنا نعي جيدا ان مجال الفن ، وميدانه لبست
الطبيعة الانسانية الثابتة التي لا تتغير ، والتي مازال بعض الكتب
يصررون عليها ، لأن هذا الثبات لا وجود له ... وانما وضع معاصر
له سماته المميزة ... انه يستحيل ، الا من خلال هذا الوضع المعاصر
الذى يتميز بسمات خاصة تصبح مختلف نواحي الحياة والمجتمع ان يتم
التعبير عن المشاعر ، والعواطف ، والقيم الابدية ، والكونية التي تضفي
على الفن جاذبيته الدائمة ، وقدرته الفائقة على استمالة عقول .. وتلوب
الناس . هناك واقع يجعل القضايا الابدية للانسان تحبط نفسها دانها
بغلاف خارجي مؤقت .. وتجاهل هذا الفلاف المؤقت يؤدي بنا الى
التعامل مع اشياء مجردة لا روح فيها ، ولا نبض ، ولا حياة ..

وهناك صلة وثيقة بين هذا الاحساس بالحاضر ، وبين المسماة
الاساسية التي تتميز الفترة التي نعيش فيها .. وهي تلك الازمة العميقة
التي تمر بها المدنية المعاصرة .. والتي تتعكس بشكل عميق على
حياتنا ومستقبلنا ... ازمة تحاول الانظمة الاستعمارية الغربية ان
تحلها على حساب العالم الثالث وعلى حساب شعوبها ... فقد تحملت
الانسانية حربين عالميين مدمرتين قضتا على كثير من الاوهام ... وهي
مهدها في هذه الايام بالاستعدادات القائمة على قدم وساق لتدمر
الكرة الارضية باسم الدفاع عن الحرية وحقوق الانسان ... ويختتم
الصراع القومي والاجتماعي في كثير من أنحاء العالم كائسا عن زيف كثير من
الأنظمة القائمة ، بما فيها الانظمة التي تحكم في المنطقة العربية .. ومن
الاستغلال والعنف البشع التي تفرضه الطبقات الحاكمة الاستعمارية ،
والرأسمالية ، والاقطاعية ... وعمليات التجويع ، والتمهيد الاقتصادي
المستمر التي تعانى منها شعوب الارض الناقرة ، نزعا النقاب عن
الشعلات والدعوات الانسانية التي يتم من خلفها اكبر عملية نهب
منظمة في التاريخ .. كما يختتم هذا الصراع تلك الطاقة المهمولة التي
تطلقها الاكتشافات النووية الحديثة لنضع بين ايدي نفر قليل من الناس
اعظم قوة تدميرية عرفها سكان الارض في يوم من الايام ... قوة تدميرية
يصعب تصورها وعن تلك الوسائل الحديثة في الاتصال والاعلام التي
تسمع لهذا النفر القليل بان يتحكم في عقول الناس .. فكيف يمكن
لای انسان حساس ان يتمرب من هذه الحقائق، والتناقضات ، ومن الظلم ،

والتمر ، والمسائى اليومية التى تواجهنا ، وتواجهه الجنس البشري
بأجممته ...

ان عددا يتضاعل من الكتب يتخذون من هذه التضليلية موقف
اللاملاه الفلسفية ، او الازدراء الساخر .. فلم يعد هناك سبيل
للتهرب من هذه المشاكل الضخمة ، والجوهريّة في حياة البشر ... إنها
تنبع دائمًا في التسلل من الأبواب الخلفية ، وفي ترك أثراها ، ونلاماتها
على المفكرين ، والذين ..

وربما يكون من بين الاسباب التي تفسر هذه الظاهرة بعض الانتقادات الشائعة الموجهة ضد ادب «الملتزم» .. ومنها انه يعطي مكانة كبيرة للسياسة .. وقد تكرر هذا الاعتراض باستثناء على السنة عدد كبير من رجال الفكر ، والفلسفة ، والادب ، والفن .. وكثيرا ما كان يظن ان ادب الملتزم لا يختلف تقريرا عن الكتابة السياسية ، او على الاقل عن الكتب التي تتخذ السياسة محورا رئيسيا موضوعها .. فاصبحت احدى مقاييس فنية العمل الروائي بعده عن السياسة او علم ، الاقل احيانا الا علم ، استثناء شديد .. وبما منك

سبب آخر هو ان الكتابة الروائية عن التغيرات التي حدثت في حياتنا في العقد الاخير تتطلب اخضاعها الى دراسة متأتية وعميقة ، والى التزود ببعض علوم المعرفة الحديثة ، وهو أمر ليس متاحاً للجميع .. فالترجمة الى اللغة العربية تسير بخطوات بطئه .. هذا فضلاً عن مساعب الحياة اليومية ، وسرع الكتب ، وضالة الامكانيات الثقافية التي يوفرها المجتمع المصري .. والضغط المستمر الذي يمارس ضد الحرير ..

ولكن هناك حقيقة لا سبيل الى انكارها .. وهي ان الأزمة السياسية هي اوضح ، واعنف تعبير عن الأزمة العالية التي يعاني منها العصر الذي نعيش فيه .. فالصراعات الأخلاقية والفكرية مهما اختلفت درجتها تقف جميعها على ارضية سياسية ، ونادرًا ما توجد زاوية في حياتنا الخاصة لا تتأثر بالمعارك السياسية اما مباشرة ، او بطريق غير مباشر .. وفي هذه الفترة حيث استفحلت الأزمة الاقتصادية في مصر ، نسب من الصعب ادراك مدى اثر القرارات والتصرفات السياسية ، والاحاديث ، او ردود الفعل التي تترتب عليها في حياة كل فرد منها ..

ومع ذلك نلاحظ ان السياسة تكاد تكون غائبة تماماً عن عديد من الكتابات الأدبية الجيدة .. في التصريح التصريح ، وأحياناً الطويلة .. يبدو وكأن السياسة ليس لها مكان في حياتنا تقريباً .. وابطال «هذه القصص» منهمكون في محاولة مستمرة لحل المشاكل التي يتعرضون لها ، دون أن يبدو عليهم اطلاقاً انهم يدركون الدور الذي تلعبه السياسة في حياتهم .. وان كان الكتب الذين يؤلفون هذه القصص لا ينسون ابداً ان شخصياتهم تضرب بجذورها في المجتمعات التي يعيشون في ظلها .. انهم يتأثرون بها ، ويغدون ضحايا لها ، او احياناً يتغلبون على ما تصادرهم من عقبات ومسى في الحياة .. وفي بعض القصص تبدو أهمية السياسة في ان الابطال لا يدركون الدور الخطير الذي تلعبه في حياتهم ، ولا يتنبهون الى تأثيرها على عقولهم ، وتصرفاتهم .. فيظلون بذلك ضحايا القوى الاجتماعية لا يعون كثيرون ، ولا كيف تتحكم في مصائرهم ، وفي مصائر امثالهم من البشر .. ناحدي مظاهر الغربة الرهيبة التي يعاني منها الفرد في مجتمعنا هو أن حياته مسيرة بواسطة طبقات تسيطر عليه من أعلى .. قوة غامضة متسلطة لا يعرف عنها ، وعن وسائلها في التحكم الا القليل .. فيظل عاجزاً عن مثلمتها .. وهكذا تخبيء السياسة احياناً في ثنيا العمل الفني دون ان يشار اليها على الاطلاق .. بينما الحقيقة هي ان المؤسسات الاجتماعية كثيراً ما تقف عقبة في سبيل تعبير الفرد عن ذاته وهذا ما نشاهده في كل يوم .. ولا يوجد حل في مثل هذه الحالات سوى الهجوم على تلك المؤسسات والقضاء عليها ، واحتلال مؤسسات أخرى تعبير عن ارادة

.

الحرية محلها ، او تخلি�صها مما يشوبها ان كان هناك سبيل الى ذلك ، وتغييرها من الداخل .. وهذا ينطبق على كل المؤسسات حتى اكثرها تقىدا ، لأنها في لحظة من اللحظات يمكن ان تتخلف او تتجمد ، او تعجز عن القيام بالمسئوليات المنوط اليها بها .. ان الاكتفاء بتجاهلها وتناول حياة الافراد في عزلة عنما ، وكأنها ليست موجودة ان يمنع اضرارها ، ولن يقينا من شرورها .. والرواية التي تصدق لابد ان تعبر عن هذا الواقع المحيط بغيرادها ..

ان الكتابة الروائية لا تستطيع ان تقدم مساهمة فعالة في تصوير الواقع الا بالقدر الذي تتناول به اهم المشاكل التي تواجه الانسان المصرى والعربى .. وهذا يفرض عليها ان تكون مشاركة في ماضى وحاضر ومستقبل المجتمع اي ان تكون مشاركة في تاريخه .. انا نعيش عصرا يضطرم بالقضايا الكبرى ، بالمعضلات الفلسفية ، والأخلاقية التي تتحدى عقل الانسان ، وتأثير على مصره .. والرواية لا تستطيع ان تظل بعزل عنها اذا كان موضوعها هو الانسان .. فالانسان لا يجزا .. انه كيان متكامل يستحيل التعبير عنه الا بتناول مختلف النواحي التي تؤثر على علاقته بالمجتمع ، وبنفسه .. فالفن يلعب دورا خطيرا في التأثير على العالم الداخلى للناس رجالا كانوا ام نساء .. ان الفن مطالب بأن ينعرض للصراع الاجتماعى والسياسى ، للقيم ، والفلسفات والاخلاق .. ان يحل الحاضر ويبشر بالغد المرتقب . ان يكون مجالا للانتاج الروحى الرابع .. الفن الروائى الاصيل ينبغي ان يقاوم ذلك الاتجاه الذى تتجه الى التركيز على الاحداث اليومية للحياة ، وردود الافعال والظواهر الشاذة او الاستثنائية ، او الملابسات والصدف وكأنها خارجة عن نطاق المسار العام .. والعمل الروائى لا يكتب له البقاء الا اذا جمع بين شيئين .. المضمون الفكرى ، والتجميد الفنى الراتى .

وعندما ينتقل الادب الى مرحلة جديدة يسمى فيها الى التفسير عن التغيرات الاجتماعية المعاصرة ، وعن القوى الاجتماعية الجديدة ، والصادعة ، وتصوير الصراعات التي تنشأ من كافية نواحيها ، والتعقيدات الناجمة عنها في حياة الناس ونقوسم فانه يواجه مهمة صعبة ، وطريقا شاقا .. ذلك ان الكتاب يضطرون الى السير في مسالك جديدة ، والخوض في مجالات لم تكتشف من قبل ، ولم ي عمل لها مساع تارىخى او اجتماعى ، ولم تخضع للدراسة او لخبرات سابقة ، ولا يشكل جزءا من التراث الموروث .. انهم كالمغامرين او المكتشفين ، يسرون عبر الغابات المبتدة التي لم تخرقها قدم انسان من قبل .. فإذا تعرضا وخطوا في تجارب بعضها فاشل ينبغي مساملتهم برفق ، واعطائهم العذر .. لهم على الاقل ، وقصد هنا الذين يتمتعون بقدر من الموهبة النبوية افضل بكثير من المتربيين على عرش التقليد ، المحبين بصولجان

السلطة ، والمال ، ورسوخ الفكر المسيطرة ، ومساندة الطبقات المتميزة والمستقيمة ، ووسائل الاعلام الجماعي التي تتفذ الى كل بيت ، والى كل ركن .. الشيء الوحيد الذي يصعب قبوله هو الا يبحث الكاتب عن شخصيته الأصلية .. وان يجرنا معه في مغامرات التقليد للآخرين حتى وان كانوا في طليعة التجديد ، او من مناطق تقدم مساهمة روائية خصبة مثل أمريكا اللاتينية .. كما يصعب قبول ذلك الجنوح الذي يتجلّى في بعض الكتابات الروائية نحو التعقيد ، او الإيفال في الرمزية ، او الخيال الغريب .. وكأنه كلما استمعى علينا الفهم ارتفعت قيمة العمل الفنى . وهذا لا يعني غلق باب الاجتماد والتجميد .. ولكنّه يعني ان الصدق الفنى يتنافى مع الافتعمال والتعقيد ..

وربما تكون من المسوّل المهمة في اضعاف حركة «الادب الملتزم» ان عدم وضوح المفاهيم التي استندت اليها ادى ببعض ، الذين ادعوا تمثيلها الى الكتابة بأسلوب الدعاية السياسية البعيدة عن الفن الحقيقي .. «والى ادعاء الشعبية» حتى يقال عنهم انهم يمثلون الادب الجديد .. مما خلف فيما بعد اتجاهها عكسيّا وهو هجّرة الموضوعات السياسية كاحدى الوسائل لتفادي الاتهام بالانتماء الى مدارس الدعاية السياسية ..

لا احد يستطيع ان ينفي ان للفن دور تربوي ، وتعليمي .. ذلك الدور الذي تمثله اعماله «بريخت» المسرحية بصورة مباشرة ، وواضحة ، وقوية .. ان كل شئ مسموح به تقريبا في الابداع الفنى والروائى .. طالما انه من حقيقي .. لأن الفن الحقيقي هو وحده القادر على التأثير .. والادب لا يمكن ان يكون «ادبا ملتزما» اذا كان عاجزا عن التأثير بعمق في نفوس الناس وحياتهم .. ولهذا السبب يوجد كتاب يعبرون عن الفكر البورجوازى اكثر قربا الى «الادب الملتزم» عن دعاية الفن «التقدمى» ، او الشعبي ، او الماركسي .. ولكن في الوقت نفسه لابد من تشجيع اولئك الذين يبتذلون جهودا صادقة في سبيل احباء وارسان جذور من جديد ملتزم بقضايا الانسان ، ومقاومة مختلف اشكال النسباجوجية الفنية التي تشق لنفسها طريقا على حساب الفن الاصيل باللعن على نفمة التراث ، او الشعبية ، او حياة الحوارى والاحياء المصرية الأصلية .. المسالة لم تعد مجرد تصوير هذه الاشياء : وانما تحقيق نقلة فكرية ترتبط بالعصر الذى نعيشه وتجد تعبيرها في ثوب فنى اصيل ..

والانسان الناضج هو القادر على رؤية طفولته ، وشبابه ، وبوضوح .. والفن الناضج مثله تماما ينبعى ان يفحص سنين المراهقة والنمو بعيون ثانية تزيل عن طريقها الاوهام ، والاكاذيب ، والغيوم ..

وإذا تتبينا الأدب المعاصر سنجد ظاهرة ربما تكون مشتركة بين عدد كبير من الكتاب الذين يتقدمون موكب الفن .. انهم يخسرون مكاناً متميزاً في مؤلفاتهم للعناصر الذاتية .. وقد عبر بعض النقاد والعلقائين عن دهشتهم ، وعن حزنهم ازاء هذه الظاهرة التي لم تزل رضام .. فما زال يوجد كثير من النقاد من اصحاب النظريات الثابتة او هواة التصنيف ، والاحكام يعتقدون ان الأدب الذي يقترب من «الذات» او من «السرة الذاتية» مرحلة بدائية ترتبط بسنين المراحلية الأدبية عند الكاتب .

ولكن هذا الاتجاه الجديد عند عشرات من الكتاب في الممالء او في مصر ، لا يمكن اعتباره مجرد صدفة ، او نتيجة نزوات هؤلاء الكتاب ، او رغباتهم ، او انفعالاتهم المؤقتة تحت تأثير ظرف من الظروف الطارئة .. ولكنه انعكاس مباشر وصادق للمرحلة التي وصل اليها المجتمع .. ان هيئة «القوية المالية» للشركات المتعددة الجنسية على حياة الناس .. ومختلف وسائل التحكم والقهر .. بدءاً بأجهزة الدولة ، والسيطرة الاقتصادية وانتهاءً بوسائل الاعلام الجماعي والتقطيع تحول الإنسان الى آلة مسيرة ب-zAZADEH خارجية طاغية يصبح فريسة عجزة لها ، وتتطلب ردود فعل قوية ، ومقاومة عنيدة من كل الناس ، وعلى الاخص من الانسان الفنان .. واحدى مبئور هذه القساومة هي تأكيد ذاته الإنسانية من خلال اعماله .. فمثل هذا المعلم المبني على الماديات في الحياة ، على تقييم كل شيء بالمال ، على التكنولوجيا ، والاستهلاك ، على الظلم والقهر المتزايدين بهدد المبدع الروانى ، وجوده الفنان اكثر مما يهدى اي شيء آخر ..

والفنان عندما يحس انه محاط بظروف ظاهرة ، او انها تزحف عليه بالتدرج لتبتلعه كثيراً ما يلجأ الى اطلاق تلك «الصرخات الذاتية» التي أصبحت تصبح كثيراً من الاعمال الأدبية المعاصرة .. وربما كانت هذه الظاهرة تكرار على مستوى مختلف لما حدث اثناء المرحلة الحصارية التي مر بها مجتمعنا في الثلاثينيات عندما سار الحكم الاستبدادي ليعبر بكل عنفه عن الازمة الاقتصادية ، والسياسية التي استفحلت آنذاك .. وبالرصاص ، الذى اطلقه «صدقى باشا» على عمال السكة الحديد وهم محاصرون في العناير .. ففي هذه الفترة ظهرت عديد من الاعمال الأدبية التي يؤرخ فيها الكاتب لحياته الخاصة ، ويسجل همومه الذاتية لتصبح شاهداً على عصره ، وعلى احداث ، وتطورات اجتماعية لها أهميتها .. وكأنه يستكشف الانسان المصرى ، ومساته ، وحياته من خلال نفسه ، ويؤكد وجوده ، وصراعه ضد كل صور الطغيان .. ولذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن تظهر في هذه الفترة اعمال مثل «الایام»

و «الأديب» لطه حسين، و «عودة الروح» ثم «يوميات نائب في الاريات» و «عصفور من الشرق» ل توفيق الحكيم و «سارة» لعباس محمود العقاد ..

قضايا عصرية يحياها الكتاب :

الابطال في الحياة ، وفي الروايات هم اولئك الناس الذين يحلمون بحياة افضل .. والمسألة التي تشكل صميم العمل الروائي هي عجزهم عن تحقيق ما يتطلعون اليه من تغيير في المجتمع ، والعلاقات ، والأفكار ، والعواطف اما لأسباب موضوعية تتعلق بالظروف المحيطة بهم .. وأما نتيجة عوامل الضعف الذاتية الكامنة فيهم .. ففي هذا المجز تكمن المسأة .. وفي هذا الصراع تتجسد البطولة التي يتسمون بها .. لأنهم يخوضون المارك ضد العقبات الخارجية والذاتية حتى وإن كان نصيبهم هو الفشل والاحباط .. وفي هذا تتضمن عظمة الإنسان .. وتتجلى المسأة التي بدونها لم يكن ليوجد النن المسرحي والروائي ..

وفي عصرنا هذا لن يخدم «الكاتب الملز» القضايا التي تستحق ان يكرس لها قلمه .. فالتناقضات العميقية تتجلى في كل المجالات وعلى الطريقة التي ستحل بها هذه التناقضات يتوقف مستقبل ملايين من الناس في ادن ، والريف سواء اكانوا ينتهيون الى الطبقيات الموسرة ، او المثقفة ، او الكادحة . والامثلة على ذلك كثيرة .. فيمكن ان نذكر ما اصاب منطقتنا في السينين الاخيرتين نتيجة زحف الاستعمار الجديد ، والصهيونية ، والصراعات بين الانظمة العربية ، وبين الطوائف والطبقات . والمشاكل الناجمة عن زحف اقتصاد البترودولارات ، والهجرة الخارجية الى بلاد النفط ، واستشراء الاتجاهات الدينية المختلفة والارهابية التي تغذيها بعض الدوائر الحاكمة في البلاد العربية بمساندة الاستعمار ، ونتائج ساسة التبعية الاقتصادية ، والسياسية والثقافية لنغرب ، ونحن لا نستطيع في هذا المجال ان ننعرض بالتفصيل لهذه القضايا ولكننا نريد ان ننتهي بعضها كاملا تستحق الاهتمام ..

ربما تكون من اهم الظواهر واكثرها تأثيرا على مجتمع المدنية تلك العلاقات الوثيقة التي تربط بينه وبين بقية العالم .. ما لاوصفات ، ووسائل الاتصال والاعلام ، والترابط الاقتصادي والتطورات السياسية قد حول العالم من اجزاء منفصلة الى وحدة متكاملة .. فلا يوجد قطرب عيشه في عزلة عن الآخرين .. وتتأكد هذه الوحدة بسرعة مائة كلما اسرعت التطورات في مجال العلم والتكنولوجيا .. ومصر تحتل مكانا مرکريا

في البحر الأبيض المتوسط ، وعند التقائه القارات ، والتيارات التجارية والمنكريه المحسنة ، وكانت على الدوام مجتمعاً مفتوحاً على المؤشرات الخارجية رغم قدرتها على الاحتفاظ بطابع مميز لها نتائجها الوحيدة وانترابط اداخلي .. ولكن تلك الصلة الوثيقة باموال تؤدي الى استمرار السمات التي تقرب نسانت واسعة في المجتمع من بعض الانماط المسيطرة على حياة الناس في مدن العالم المتقدم .. ومن بينها الساق لنهنك الاشياء ، والاستهلاك الزائد عن الحاجة ، والقيمة المقطأة للمماديات على حساب الافكار . وعلى حساب القيم والمعتقد الانسانية البسيطة ، والعواطف الحقيقة ، والترابط بين الناس .. وهى ظواهر ترتبط اساساً بانطباقات العقلي . والمتوسطة في المجتمع ، ولكنها تتغلغل الى انطباقات الاجنبي ، ونساهم في تشكيل المقلوبة السائدة في المجتمع . ونظرته للأمور ، وقيمه .. وساعد على ذلك الهجرة الى بلاد النفط ، والسياحة العربية والغربية ، وأجهزة الاذاعة ، والتلفزيون ، والسينما ..

والحياة العصرية قد تحمل معها ميزات الراحة المادية ومساعفة القدرة على الانتاج والعمل .. وهي ميزات تحتاج اليها في تحقيق التقدم ل المجتمع . فتقumen والتكنولوجية اسلحة اساسية في البناء الاقتصادي والاجتماعي . والكاتب الفنان يستطيع ان يصور هذه الحقائق والتنمية اى ، واثرها في حياة الناس .. في علاقات العمل ، والاسرة .. وفي الذكورين النكوى والنفسى للشباب .. في الجديد والمفيد الذى تجلبه معها .. وفي التناقضات والصراعات التي تشير لها .. ولكن في الوقت نفسه قد يحاول ايضاً ان يصور اضرارها .. ان يتعرض للدور الذى تمارسه في تدمير اشياء ينبعى الحفاظ عليها ، في الطبيعة ، والبيئة ، في الفكر ، والاحساس .. والذى لا بد من بقائها حتى تصفو الحياة ، وترتاج النفوس .. وحتى لا تنتقام تلك التيارات الجامدة السلبية التي تترعرع بدعوى انقضائه على الاثر السىء للغرب ، وما يجلبه الى مجتمعنا من مظاهر تفت في كيانه .. ان الابداع الروائى يسعى الى استكشاف الصراعات النازئه .. والى اين تسير .. وان يلقى ضوءاً كاشفاً الى ما يمكن ان تصل اليه من فقدان لقيمة الفرد ، وحربيته اذا لم تقاد التقليد الاعمى ل بكل ما يبهر البعض في المدنية الصناعية الغربية ..

لبنصرف النظر عن ميزة التقدم المادى ، وما عساه ان يجلبه من سعادة ، ورفاهية للانسان في بعض النواحي ، او على الاقل فرض اوفر السعادة ، فان الحياة العصرية يمكن ان تصبح خاضعة لانواع بشعة من القهر والاضطهاد .. فقد فشلت كثير من المجتمعات المتقدمة في اعطاء الناس احساساً بان للحياة هدف .. وفي نعمية قدرتهم على الاستمتاع

بمباھع الحیاة الحقيقة . . . وحيث ان ايجاد الحلول لملل هذه المشاكل لا يعتمد على الاجراءات التقانیة فحسب ، ولكنه يرتبط بكثير من المسائل السياسية والاخلاقية ، وبالقرارات التي تتعلق بها . . . فان التعمیر عن الحياة ، ومستقبلها ، والسلوك الذي تسير عبرها ، والتطورات التي سعبر عن محاولة مسيرة العصر ، والاهداف التي يمكن ان تعطى لحياتنا ممیزه ، وان تجمع اراده النّاس في مصر كلها مسائل تشفل الاذهان . ومشير الى التساؤلات .

وهناك جانب آخر من الثقافة الغربية اخذت تتغلغل بصورة مخينة في حیاة الطبقات الحضرية ، وهى تلك المتعلقة بالمجلات والكتب الجنسية التي تنشر كل انواع الانحلال . . . وانا لست من انصار التزمت في المسائل الجنسية ، وأعتقد انه لابد من اعطاء ثقافة جنسية مناسبة لختلف الاعمار . . . كما ان الجنس جانب من الجوانب الهامة في الحياة (يمكن تجاهله في الاعمال الفنية كالرواية . . . ولذلك عندما استخدمت كلمة مخينة كنت اعنيها بمعنى محدد وهو خطر فقدان الرؤية السليمية في المسائل الجنسية . ملا نستطيع ان ننكر موائد المناوشة الصريحة للجنس التي نجدها في كثير من الاعمال المعاصرة والجديدة . . . ولكن الطريقة التي يتعرض لها اغلب الكتاب في مصر للجنس ما زالت ناقصة ، ومشوهة ، وعاجزة في التعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، وعن الفارق بين الجنس في الانسان حيث تتدخل عوامل اخرى راقية تتعلق باعقول ، والعاطفة ، والحس ، وبينه في الحيوانات . والقيم التي تنشر بواسطه كتاباتهم تعكس التناقض في مجتمع كان يعيش في ظل تقاليد صارمة يتعرض الان لنيل الانحلال الجنسي الذي يعزونا من الغرب ، حيث يصبح الجنس متعدة تمارس بشكل آلى . . . وحيث تكون المرأة سلعة مباحة خاضعة للقيم التجاريه ، مهمتها اشباع رغبات الرجال . . . واذا اضفنا الى ذلك الفروق الكبيرة التي يفرضها المجتمع بين الرجال والنساء في مختلف مجالات الحیاة ، والحرمان الجنسي الذي يعاني منه الذكور والإناث على حد سواء نتيجة الحاجز وال العلاقات البنية على التفرقة بينهم نجد ان هذه العوامل قد اجتمعت حتى يكون التعبير عن الجنس في اغلب الاعمال الرواية مشوها الى درجة كبيرة .

ان اي اديب يستحق هذا اللقب ينبغي الا يتراحمه امامه تناول زوايا الجنس المختلفة فيما منبه من اعمال ، بما في ذلك اكتافها بدانية ، وحبوانية بوصفها من الملامح الاساسية ، و الدوافع الرئيسية للسلوك الانساني . . . هذا التناول لا يمكن ان يكون في ذاته من قسا ، الانحلال الجنسي . . . فالفارق الاساسى بين التعبير عن الجنس بطريقة فنية ، وبين الانحلال يكن أساسا في الاغراض التي دفعت الكاتب وفي

نواياه .. فعلى هذه الاغراض والنبات تتوقف عادة طريقة انتعرض للجنس ، والأثر المترتب على هذا التعرض فيمن يقرأ كتاباته ... أنه لا توجد في عرف الأدب المعاصر موضوعات تعتبر نسية ، ومواضيعات أخرى تخرج بطبعتها عن إطار الفن .. الفيصل دائمًا هو قدرة الكاتب على النعبير بحيث يصبح ماكتبه كالضوء الكشاف الذي يضيء ، فيحرك عواطف ، وأحاسيس ، وتأملات القارئ ، ويولد فيه الكراهةة لكل ما يحط من قدر الإنسان والتمثيل بكل ما يرتقى به جسمانيا ، بذهنيا ، وعاطفيا .

وشتان النارق بين وصف الجنس دون عقد ، أو شعور من القبيح ، والاحتقر . ودون المبالغة فيه بحيث يبقى جزاء ، وجزءا فقط من الحياة الإنسانية ، وبين استهداف الإثارة الجنسية الفجة ، والمنطقة لا لهدف سوى سبق ادنى الغرائز ، على أساس أن مثل هذا الأسلوب سيinal رضى القراء أو المشاهدين ، ويساعد وبالتالي على رواج العمل انفعلي ، وعلى ذهب المال الوفير ..

مثل هذه اتجاهات تحول الجنس إلى شيء رخيص ، وتحطط من قدر الرجل . والنساء على حد سواء ، بل من قدر الكاتب وجمهوره .. ولكن في الوقت نفسه فإن محاولة الارتفاع بالانسان عن طريق الفن لا يتحقق باليفاضي عما هو قبيح في حياة المجتمع والناس ، ولا حتى بتناخيه إلى مكانة ثانوية ... ولكن في بعض الأحيان بباراز هذه الجوانب من الحياة .

ومن الواضح أن مثل هذا المنهج في الانتاج الأدبي لا يحتاج إلى القدرة « التكبيرية » أو « الصنعة » فحسب ، وإنما يتطلب أيضا تشبع الفنان بفلسفة إنسانية .. فالحقيقة أنه لم ينجع إلا عدد ضئيل للغاية من الكتاب فيتناول موضوع الحب بين الرجل والمرأة بطريقة مرضية تتسم بالرقى الحقيقى .. فعلاقة الحب هذه يمكن اعتبارها أعلى درجات « الالتزام الإنساني » إذا ما قامت على أساس من الفهم ، والاحساس ، والتقدير المتبادل .. فالحب هو العاطفة الوحيدة التي يرتبط الإنسان فيها بغراه أكثر مما يرتبط بنفسه ... وهو أنن طائة خلطة وانسانية جيارة .. وهذه الصورة من الحب المتوازن ، المتكامل لا يوجد لها انعكاس في كتاباتنا الأدبية .. والحب ما زال يصور بعلاقة مريضة إلى حد كبير . علاقة تحكمها التقاضفات الاجتماعية والجنسية التي تحكم في حياتنا إلى اليوم ... ولا اعتراض على التعرض للحب كما هو موجود في الواقع ... ولكن الواقع أخذ يفرز فماذج جديدة مختلفة .

وما ينطبق على موضوع الحب ، ينطبق أيضاً على الظرفية التي تتناول بها حياة المرأة ، ووصفها ، ومساهمتها في المجتمع .. فلاتلام لم تصبح حساسة بعد للتغير العميق الذي طرا على المرأة .. والذى ربما ينذر باعمق وأهم التغييرات الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية لانه سيلعب على مدى الزمن عدداً من الموازين ، والقيم ، والاعتقادات راسماً على عقب ..

ان التراث الثقافي للمرأة العربية والمصرية يحتوى على عدد من الجوانب الايجابية .. وهى تلعب دوراً حاسماً في كثير من شئون الحياة .. ان اية محاولة لاعادة النظر في تاريخنا وفهم واقعنا ينبغي ان يتضمن هذه الحقائق في الاعتبار .. وان يبين عليها اذا اراد ان يساهم في بناء مجتمع اكثر عدالة يتخلص من كل مظاهر الظلم والاضطهاد بما فيها التفرقة على اساس الجنس .. ان العلاقات الجديدة التي يمكن ان تنشأ بين الرجل والمرأة سواء في الاسرة ، او في العمل ، او في النشاط العام ، والدور الذى يمكن ان تلعبه افكار ومساهمات النساء يمكن ان تثير المحبودات الابداعية في مجال الرواية وفي غيرها من مجالات الخلق الفنى ... فمن المفترض ان يتسم الانتاج الابدى بحساسية خاصة ازاء الجوانب الانسانية في الحياة التي تلعب فيها العلاقة بين الرجل والمرأة دوراً بلغ الاهمية في اطار الحركة الاجتماعية والتحريرية للمجتمع ..

من المطلوب ان يحتل موضوع الجنس مكانته في الرواية المصرية ، والعربى على ان تستهدف طريقة التعرض له كشف الزيف ، والكذب والاستغلال في كثير من العلاقات الاجتماعية القائمة وتجسيد ملأة الضحايا الذين لا حول لهم ولا قوة امام جبروت الاقوباء ، وادانة العلاقات امراضية ، والدفاع عن انسانية النساء ، وحقوقهن ، وتصوير مقاومتهن ، وتقديراتهن وسعين الدائم لحياة اكثر انسانية وجباً .

واخيراً يوجد ذلك الصراع الابدى بين المثل العليا والواقع الذى يؤدى بعديد من الرجال والنساء اصحاب القضايا العظيمة الى التردى في الاغراض المادية او السلطوية والذى ينتهي بكثير من الافكار النبيلة الى ان تستخدم لأهداف محدودة تتصل ببعض الانفراد ، او الفئات او الطبقات .. وهذه التغييرات التي تطرا على قيادات السياسة ، والفن ، والتفكير ، والفن ، والذى تجلى في الصراع والانقسامات والضيقات التى اصبحت سمة من سمات انجحية الفكرية والثقافية والسياسية في مصر .. وجعلهم يلقوں بمتلهم العليا في البحر ، او يتخلىون عنها عندما تشتد الازمات في سبيل الرزحة ، او التسلط او المنعة فتصيب الناس بخيبة امل شديدة ، وتضعف ايمانهم

بالمستقبل ، وبقدرة الانسان على التفسير ، والتقديم ، ونؤكد روح المنشاوم ، والاحساس بأنه لافائدة من الجهد . والتضحيه ، وتجعل الكثرين بشكرون في نوايا انسان . ويعتقدون ان وراء القضايا انبيله دانيا اغراض شددهم تقلعب بها ... وانه لا يوجد من يسمع حقيقة الى تنفيذ ما يقوله .. او على الاقل ان كل المثل العبي في الحياة مانها التسلل لأنها ستسقطهم « با الواقع » و « بطبيعة البشر » التي لا تتغير ، وتتحول الى مصالح لخدمة اصحابها . ويشتد هذه النغمات البائسة على الاخص اثناء الازمات الاقتصادية والسياسية ، عندما تهزهم او تضعف قوى التقى ، وتسري الطبقات ، والفئات التي تحيا على الاستغلال . والنجهيل ، واردة في النكر . وقد شهدت مصر حقة من هذا النوع اصابت كثيرا من انساج الادنى باهزال . والزيف . والسطحة ... ولكن يوجد دانيا من يخوضون لانتخارهم ، ومثلهم ، مهما كانت المسؤوليات .. وعدد هؤلاء اكبر مما نظن ... ولكنهم احيانا مغمورون لا تنفع نجدهم ان تعرف على نطاق واسع .. وفي مجال الانتاج الادبي يوجد دانيا اولئك الذين يبذلون جهدا متصلما سعي وراء الحق الأصيل ، والفن الحقيقى ... وقد يبحرون احيانا واحيانا يفشلون ... ولكنهم لا يلقون اقلامهم حتى وان تبت اوراقهم في كتمان الدرج المهملة ..

وهذه المعركة المستمرة : تأخذ شكلا حادا للغاية فيما يتعلق بالذين يتزمون بمبادئ سياسية يدينون بها خصوصا اذا كانت هذه المبادئ لا تمثل نظر الطبقات والسلطة السائدة .. او فكر الهيئات والاحزاب ، والجماعات التي يمكن ان نتبناها .. ولكن الحقائق البشعة التي تواظط ، وتنبه ، وتعمق منها لطبيعة الصراع ، لا تؤثر على تيار دون سواه ... ان كل الذين يساهمون بجهد ما في تخليص حياتنا المعاصرة من ادرانها ، وحاولون بخلاص ان يصبح مجتمعنا افضل مما هو وانقى مما كان حتى الان .. سواء كان وازعهم ديني او مسيحي ، او علمي ، او فني يجدون انفسهم ، كلما مر الزمن ، مواجهين بحقيقة لا مفر من الاعتراف بها ، ووضمها في الاعتبار .. وهي ان سرعة التغير ، ومعدل التقديم اغلب ما يكون ابطأ مما كنا نتوقع بكثير . لأن هناك صعوبات متوقعة . وآخر غير متوقعة تجمل الصراع الاجتماعي بالغ التعقيد .. وعندما نحاول وضع مثلنا موضع التطبيق تعارضها عقبات لم يعلم حسابها أغلب الاحيان ، وتنطلب منا القيام باعادة تدبر لل موقف .. وهي عملية تحتاج الى تشير من المكانة ، والواجهة الصريحه والمؤلمة لأنفسنا ، والغير .. والخطر الذي يبرز في مثل هذه المواقف هو ان بصاب المفكر او الفنان بخيبة امل عميقه تجعله يخفى اصاباته وجروحه خلف ستار من اللامبالاة او الازدراء للقيم والمثل بحجة انه ليس لها وجود حقيقي في الحياة ، وانها مجرد كلمات.

يستخدمها أصحابها لنيل ما يريدون .. وإن كان هذا صحيحاً بالنسبة
لعدد قد يريد أو يقل حسب الظروف . ماتنا قد ملتانا أصحاب الفلسفة
المحلية المستهلكة والمعادة الذين يدمون لأنفسهم ذكاء خارقاً . وبهؤون
 أصحاب المثل بالسذاجة والبلادة ، وعدم الواقعية . والجهل .. وفي
رأى ان مثل هذا الموقف يقود الكتب ان آجلاً أو عاجلاً إلى الهبوط
الفنى ... لأنه يفقد تلك الشعلة المحترقة التي تندفع به دانيا نحو التفوق
والنهاية إلى جوهر ملمسة الإنسان ..

والفنان الحقيقي بطبيعته مرتفع الاحساس ، قوى العملي ..
متطرف في مواقفه سكر نكوبته الوجданى .. انه كثير التعرض للأزمات
النفسية ازاء ما يلاطفه في الحياة .. والالتزام بحى الكاتب من مثل هذه
المواقف العاجزة "لى لا تقدو سوى الى العقم اذا ما استمرت" ، ونأكدت ..
فعملية الانتاج الفنى عندئذ تصبىع فى نفسها تعبراً عن "السؤال" ،
والانتصار على العدم . والايمان بقيمة الحياة .. لأنها عملية ذات ..
والالتزام يحمل الكاتب قادرًا على رؤية ما هو أبعد من المزائتم والمثبات ،
وعلى تصور الآفاق التي متى أمامه تصور يكاد يلمسه أحياناً بامساكه
لأنه كائن بحبا الخيال الخصب الذي هو أصل كل امسالة .. وكل
اكتشاف وكل عبرية عرفها الإنسان ..

في المدد القائم

* رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجizza - محمد الشربيني .

قصص واثعلار :

سالم حفني - عربى سلامه - احمد زرزور - عمر نجم -

محمد هاشم زقانى .

توا بيت الهمت ..!

مختصر عيسى احمد

من توابيت الصمت .

من كهف سنينه البكر الجبلى بالأسرار .

خرج المدرس

راكب خيل الحكمة ، والأشعار

شق جنل الكون — بمهارة ، وجسارة ، —

وانفرع كالبلاب ، وامتد لعين الشمس

بخماره كنه يسوق عيون الشط فناوى

وحکلوي النرسان الخبله

وما همه . ان كان الشط اليوم خوات

بيسد وذاته .

وماخفش — فـ لحظة — الموت يتعرف على عنوانه

ويلتـ وراءه .

من بيت الى بيت

او يرجع تلقى

مكفن — في صدأه وقت صوته —

للصمت المتخبط ، والتوبات !

.....

ولفضل بحكي المدرس رفم الطين الكلبس ع الاودان

ويقسى برغم المرى ، ورغم الجوع

وبرغم حديد التمر ، والتقبيل .

بتكلم ع الاسلسن

« ملعونة الكلمة الزايفة الشاربه عمل الامرا

ملعونه ياغربان الصحراء

ملعونه يا جنة

ان كانت نيكى مكانه للخوان !

ونضل يحكى الفارس يحكى

والدنيا بتفرك عينها ، وتسمع له

الدبوا امتدت حواليه

احكى لنا .

احكى لنا يا فارس .

والفارس

بيغوص في النهر السابع من جواه

، مسطاد لؤلؤة المصدق . هدية للأخوات

وبيفصل كل حروفه قبل ما نطلع بره الذات

ـ حكايات . حكايات

« كانت الجدة بكل ما فيها من احسان

كانت تحكى لي ع "خياله وع الحراس" ،

و « الاندال » اللي بيأكلوا ف كبد الناس .

كانت دمعتها

تحترق بين جزر ومد

لما اسألها كانت بترد

لكنى ساعات

حسيت بالجدة تدارى على لما اسألها

حسيت بالجدة تسد ودانها لما احكي لها

بصيغت ليها

ولقيت النظرة فتنى عنبها كات مذهولة
وعلفت يوميها
ان حكايتنى . مدحنة طفولة
وان الفولة ما عمرها كانت
سد مابيننا وبين الشمن
وان الامس بيولد بكره
بس نحاول . نغرس صوته ف ودن الهمس
نطلى باعلى ما فينا وندن
لاجل ماكل الدنيا نحس !
طول ما بتسمع للكرايج فوق ضمك
ترسم تهرك .
عمرك ما انت ح ننزل نهرك
لو بترد الضربه لوجه عدوك
نكسر سيفه
مش ح تشوهه ف مكة بكره
توم واندد .
وافرش شمسك جسر وعدى
كل الدنيا بتنبك
وناويك
بس تحاول .
ولوى الفارس عنق حصاته
واناكد - من قبل ما يمشي - ان السرج تمسمام في مكانه
بنراعه الاسمر . لوح ليننا وملائ
بعد ما سلب ف صور الفنس عنوانه .

وشن الهاموش

صلاح كمال عزام

باليلى انت مش عارف بليبيق .. غير الزعيم .
 باليلى انت مش لاتى الدقى .. يا دودة النزر اللي باليلى ..
 .. مش لاقى لك مترخيص .. يااليلى انت طاول عبرك بتسلل ..
 .. كيف تعيش !
 باليلى بتزرع لييل نهار صبا . وصبر ..
 باليلى نهارك مشنقة .. والنيل حداك سجان .. ومه ..
 باليلى بتقمع عن حاجات ..
 لسة ما تعرف طعمها ..
 يااليلى بتتجنى الوردة لسيادك ..
 وتنسنك مرة واحدة تشمها ..
 عيش عيشة اهلك يا حزين ..
 هوة انت مين .. واللا ابن مين ..
 روح انطق .. دا الحق حق ..
 واللى بيصل لغوق يدونخ ..
 واللى يدوخ بيروح هدر ..
 خايك قنسوع ..
 واللا انت عايز ..
 ابنك المولود يجوع ،

في ذات صباح ..
 دوى صوت في الغابة قال :
 قال يانلس ..
 .. أحل الكلام ده كلام عبار ..
 مايهمكوش وشن الهاموش ..
 مايهمكوش ..
 هزه من صوت الرصاص ..
 تمى خلجان الوشوش ..
 والحماس راح يندفن —
 — تحت السلاح — جوه الرموش ..
 مادام في ايديك صولجان ..
 والتاج على راسك كمان ..
 والديبيان ..
 .. واقف على الباب الكبير ..
 بيهز نبوت الغنير ..
 وينط من سدره الكلام ..
 وينز من عينه الشخير ..
 مادام داهوه واقف يا ناس ..
 مايهمكوش .. مايهمكوش ..
 الدار امان .. الدار امان ..
 مادام عليها الديبيان ..
 * * *

اتوزعوا .
 صوت الضمير قام وانطلق .
 والوعى قايم .. يابلدنا ..
 .. في عين ولادنا .. بيتخلق .
 واظلن يعنى من النهاردة
 هايكون حتيقى الحق حق .
 حتى أنا
 مش حق نبوت الغير .
 ولا حق هذا الافموان .
 اللي قام الصبح قال .
 .. ان الكلام ده .. كلام عبال .

* * *

دلوقت مصار وش الهاموش
 بيلم ملايين الوشوش ،
 وبخللى صوت هذا الحماس
 جوه العيون
 .. مش ف الرموش ،
 وبهز اقوى سولجان .
 دلوقتى صوت الدبدبان
 مابيعرفوش .
 بس اسمعوا :
 برضك ها اقولكوا زيهم :
 مايمكموش ... مايمكموش
 وماتخجلوش ..
 لما يسموكموا "الهاموش !! "

والحرمه من بعدك تصبيع
 وتبitem الولد "رضيع .
 خليك قسوع .
 خليك قنوع .
 * * *

لما الكلام نط النوبه دي ..
 .. وببا حبات "العرق .
 لما العibal اتبعزقا وسط
 الحوارى .
 لما اينيط ..
 .. عرفت تقول معنى الكلام .
 لما الحمايس .. سونه برق .
 لما الدموع وببا العرق
 رسموا بريشة الهم .. لوحدة
 ملونة .
 يتضم حفلة رقص جوة المزينة .
 اللوحة فيها اسود كثير
 الاوحة بتخاطب قلوب الناس
 وبتقول للخمي
 ان المصير بالشكل ده
 هايكون بناس اسواء مصير .

 لما الامل والباس ثانى ..
 .. في عين ولادنا اتجمعوا
 واتوحدوا الاثنين معا
 وعلى النواصى وفي الحوارى

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

فخری لیب

رئيـر الـبـحـرـ طـوـالـ اللـيلـ . اـحالـ سـاعـاتـ النـومـ إـلـىـ كـابـوسـ يـقـظـ . اـرـقـ
تحـتـ الـبـطـاطـينـ . اـحاـولـ مـلـمـةـ نـسـاتـ اـطـرافـ الثـلـجـيـهـ . الـخـيـمـهـ سـتـرـ
خـدـاعـ مـنـ الـوـهـمـ الـكـاذـبـ . اـناـ كـالـرـاـقـدـ فـخـلـاءـ بـلـاغـطـاءـ . كـئـيـ خـواـ، مـلـقـ
عـلـىـ الشـامـيـ، . كـئـيـ مـحـتـهـ الـمـاءـ . الـخـيـمـهـ بـيـخـسـاءـ كـفـنـ . كـالـجـرـ
الـجـرـيـ الـذـيـ نـعـمـ طـوـالـ الـبـيـوـ بـيـنـ طـيـاهـ .

نهى نوهه ، لتقىداً آخرى . مكالعاتم فى اول الزمان . يوم ان كان
بلا شعلتين . محن نمسدئت عدوه . فى الثرىمن المسبح . بعد ان طفى بعض
منه على سطحه . الشمس شرق مر هقه ، تقطفع عليها قطاعان السحب
طريرتها . الطبيعة بعطر سبولا مجناح كل نعل لنا . منعود نبدا من جديد .
الاابرلى نحرفه نلعرف على الخمام . دغدو مسائد مياه . يرهقنا
نرثها . بدوى الاشيه ، بلا بدايه او نهاية . كل بدايه تتلاشى وانهاية
لا نهين .

عندما اعود الى المعسكر في نفس الموعد الذى اعتدته . الامر تجية
نرحب . غدت مع الایم رسمية آتبه . احوال ان اقرا وقد انفيدت بى
خبيتى ، تهرب المعانى من سلم النزاوة . تصبح الصفحة الثانية كالسابقة ،
تقىد الاوراق بلاغنها ومعانينها .

الرجال الذين يحملون معه . اكتسوا من الصخر جهانه ، اهتزت ذراته بعرقه ، غصبت وجوههم بلون البرونز . انتقلت خطوطه الى سمااته . فتحت حدة المسمعين . خلف تلك القشرة الظاهرة ، قلق وشواق من الاعماق . اسر البعض مذهب تقبع على مسيرة الف كيلو من هذا المكان . الخطابات تصسل الاب والزوج المفترب . من انماح تنتظر الرزق فادح الشئ :

الشاطئ، مهجور، مهجور. بلقمع خلت منه الحياة، ذهب المصطافون وأختفى الصبابدون. أشجار الذين النائمة من الصخر والشريبة موقة. بلا اوراق او نمار، كلّوا هد توصى بالوحشة والنبوار. البشر هنا جزء من المكان. في زمان غيم الزمان. سدو جمعوا خشيم

أمام هجمة الشتاء وستكون الدور . رجال يرقدون في الشمس ان بغت ،
وخلف الجدران ان غامت . نساء برعهن الفن وتحملن كل المعبه .
وكلا布 حراسة لا تحرس شيئا . هم جبرتنا ونحن نقطن أرضهم .

عقد السائق معهم اوامر صدقة متينة . انه انسان حنون . تخترن
جوانحه فيفضا من العواطف . احضر منهم جروا اصفر في لون الرمال
البراقه . فرض الطفل ننسه - لحظه وصوله - على سكان المعسكر .
بدأ في اول الامر ، يتلهم كل ما يراه . الناس والأشياء . كان مهز ذنبه ،
فيتزقص جسده في رشائته . نجنيه احمد العمال . نماندمع مرعى الى
السائق . فمه الى صدره ، وانفجر الباقون في ضحك صاحب . جل
العرو بعنجه في الجمع دهشا . عندما احس الاممثنان . عاد ذنبه الى
الرقص . قال السائق . هو يعرقني منذ ولد . كنت اخصه عند ذهبي الى
العرب ، ببعض العلماء والملائكة . ربت عليه مهدنا . قام وهو يقول ،
صاحبها الى خيمتي . انها . منذ اليوم ، بيته الجديد .

صار « بوبى » صديق الجميع « افيونه المعسكر » . نجح في ان ينال
تحسينا واغرا من عواطف هؤلاء الرجال . اصبح هو الذى يسرى عنهم
ويداعبهم . الا انه احتفظ للسائق بمكانة خاصة . كان ، عندما يعود الى
المعسكر ، يدور حوله ، يتسلل اليه ان يحمله . فيفضم السائق الى
صدره ، يربت عليه ، يمس له بدافي الكلمات . ثم يقبع « بوبى » الى
جواره ، امام خيمته ، او تحت سريره .

مندما نصل المعسكر ، عائدين من موقع العمل ، يبدأ اعداد مائدة
ال الطعام . لاحظت في الايام الاخيرة ، وجودها معدة ، ساعة وصولنا .
عجبت لتلك الهمة الطارئة . قال الطباخ وهو يبتسم ، انه « بوبى »
الصغير . لاحظ انه مهما كان هناك ما يشغله ، فإنه ينطلق فجأة نحو
الطريق المؤدى الى المعسكر ينبع ، يجرى ما بين خيمة المطبخ والمدخل ،
حتى تظهر السيارة بقيادة صاحبه .

قال الساعي وهو يملا اناء الماء في خيمتي ، حدث اليوم امر مذهل .
هززت راسى مشجعا ، بينما اخلع ملابس العمل . قال ، جاءتنا
اليوم ام « بوبى » توقفت استمع . في البداية ، بدت المسألة عادبة .
كلبة تتلهم المكان ، حتى خيمة السائق . كان « بوبى » حبيسا داخلها .
أخذ في الصراع حتى فتحوا له . كانت الكلبة قد ابتعدت قليلا ، قبعت
على مؤخرتها ، مدلت بوزها الى الامام في ترقب . انطلق « بوبى » نحوها ،
بهز نصفه الخلفي حتى يكاد ينخلع . ظل الاثنان يلتفان بعضهما البعض
فتره . اخذته امه الى مدخل المعسكر بعيدا عن العمال . خافوا ان

نذهب به . بقيت معه ساعة من الزمان تداعبه وتلاعبه . كدت اعرفها . اراها على الدوام قرب دار جيراننا الاعراب ، شبع على العربية ، محية كلما مررنا بها ، فيطلق السائق نفير السيارة ردا على تحبتها .

في المساء ، قال السائق ، وزع العرب باقى ابنائها . اعتقاد انها ستاتي كل يوم الى المعسكر . لم بعد لها غير « بوبى » . وقد حدث . واظبت الام على زيارتها اليومية لابنها . كان ينتظر تلك اللحظات في لفحة . مان تأخرت — وكان ذلك امر نادر — بظل بجري حائرًا هنا وهناك حتى تصل ، فینصرفا معا الى مكانهما المعتاد بعيدا عن العيون ؛ ثم يعود بعد انتهاء الزيارة ، سعيدا منتثبا ، يداعب الجميع ويلاعبهم .

استيقظت في الصباح ، وانا احس بقلبي يجثم فوق صدرى . رائحة الهواء تعيق بالرطوبة . « الازيز » يكتم الانفاس . السائق بهريل من اخر المعسكر . قال ، حدث شيء ما . تساملت . اى شيء ؟ داخلني القلق في هيئته . قال . لا ادري ، قفز « بوبى » منذ لحظة نحو باب الخيمة . ظل يخشمها وهو بين . قلت ، ربما اراد الخروج . قال ، فتحت له ، فانطلق الى حيث كانت تلقاه امه . اسرعت ممسه ارى ما الحكاية . كان « بوبى » يرتكز على خلفيته ، دافعا راسه الى اسلى ، ينبع صوتا ممطوطا كالموبل . قلت ربما يتلزم من شيء بوجمه . هز السائق راسه . قال ، شيء ما حدث : ساذهب لارى امه . قلت ، ولم امه بالتحديد ؟ . قال ، احس بها في داخله .

عاد بعد نصف ساعة مكمهر الوجه حزينا . قال ، قتلت امه . طاردت ثطليبا ، فسقطت في بئر مهجور . دق عنقها فماتت على انفور . شاق صدرى حتى الاختناق . ساعة قفز « بوبى » في الخيمة ، كانت انفاسها قد خمدت .

عندما غادرنا المعسكر الى موقع العمل ، كان « بوبى » ما يزال في مكانه ، يطلق ذلك التحبيب الرهيب . اصابنا الوجوم . مررنا امام دار العرب . كانت صامتة كثيبة . لم يطلق السائق نفير سبارته كما اعتاد .

عند اوبتنا مبكرين ساعة الظهر ، كان « بوبى » يرقد في مكانه . علمنا من العمال انه لم يفتدره . نزل السائق من السيارة ، حمله في حنان . ربيت عليه في رقة . همس في اذنه بكلمات عزاء حزينة . انكش « بوبى » مستسلما ، يتن في خفوت ، لمعت في عيني السائق عبرات ، اوشك ان تنسى .

رائعة ..

محمد سليمان

كل يوم ..
تمد المدينة اطرافها
 تستضيف حقولا ..
 ونذبحها
 وتصيد القرى

* * *

كل يوم
 تصير الشوارع اطول
 والليل الاطول
 والفارغون يضيرون اشجارهم
 بينما اتساع
 ينصب في الطين
 وتلتف حولى جبال المغنين ،
 يلتف حولى الدخان
 فاحبـ و الى غرفة

مما زاده

قراءة في كتاباتها الفلسفية

أحمد عبد الحليم عطيه

(١)

.. تفرد مى زيادة في تاريخنا الأدبي المعاصر بسمات عديدة تجعل لها مكاناً مميزاً في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولا تنحصر تلك السمات في كونها نتاجاً اقتحمت عالماً ، كان قاصراً حتى تلك اللحظة على ائرجال ، وبرزت في مالم الصحافة والأدب . وكان لها صلونها الذي ارتاده غالبية أدباء وكتاب بل وبعض علماء العرب في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ذلك الملتقي الذي صور وكأنه جزيرة – حضارية في صحراء مجده نارة ، أو باعتباره قصر فخم في قرية كبيرة يائسة هي مصر ، بينما كان في حقيته صورة أخرى لما نجده لدى مدرسة لطفي السيد والتي اقامها في فصول جريدة السياسة ، والتي أخرجت لنا طه حسين ومحمد حسين هيكل ومحظى عبد الرزاق ومن نسماها ، أو ما نجده في الجامعة الأهلية الوليدة . والتي كانت مى أيضاً من طلابها النابئين .

.. لقد ارتبطت مى زيادة التي قدمت من لبنان مع والدها إلى القاهرة – وقد كان للمثقفين الشوامـ بالقاهرة فمطلع القرن دور – ما – في الثانة والصحافة المصرية ، ويختلف اسهام كل منهم حسب طبيعة

وميول الصحيفة التي يعمل بها ، او قل حسب التوى التي تعبر عنها تلك الصحفية . اقول ارتبطت مى ووالدها صاحب جريدة المروسة – وللاسم مصراته الصميمية – بقوى البرجوازية المصرية الناهضة وجذبها للبير إلى الذى قاد الثورة الوطنية في ١٩١٩ والذى قام بحركة تنوير عامة تمثلت في اقامة الجامعة المصرية واثساعة نوع من الثقافة العقلانية الجديدة عن طريق كثير من الصحف الحرة^(١) .

.. هنا وهناك كانت مى زيادة ... ، يرتقى اسمها في ازدهار في كل الواقع : تكتب في المروسة ، وفي المقططف . تخطب في الجامعة وقاعة وست هول ، تجوب المنتديات الثقافية والفكرية تتحدث عن الاخاء والمساوة ، تدمعو للتمدن وتشيد باللغة العربية وفضلها في صالحها الادبي المميز ، وفي حوارها ونقاشها في كل لقاء ، في ظل الحركة الوطنية التي تشمل مصر كلها والتي كانت مى تعرف دواما بفضل هذه النهضة الوطنية العامة عليها وعلى ادبها . تقول في حديثها الى طاهر الطناحي – كما يقص علينا في « اطيااف من حياة مى » : « وفي خلال الحرب العالمية الأولى التحقت بالجامعة المصرية القديمة وكانت ادرس بها تاريخ الفلسفة العامة ، وتاريخ الفلسفة العربية وعلم الاخلاق على المستشرق الاسباني « الكونت دي جلارزا^(٢) » وتاريخ الاداب العربية على الشیخ محمد المبدى ، وتاريخ الدول الاسلامية للشیخ محمد الخضرى الى ان انتهيت الحرب الكبرى وقامت الحركة الوطنية المصرية ... وهذا كانت يقتضى الادبية الصحيحة والخلق الجديد الذي امدتني تلك الحركة بروحه » .

.. وتؤكد على هذا التأثير مرة ثانية بقولها : « استطيع ان اقول ان اهم ما اثر في مجرى حياتي ككاتبة ثلاثة اشياء : اولا : النظر الى جمال الطبيعة ، ثانيا : القرآن الكريم بنصاحتة وببلغته الرائعة^(٣) . ثالثا : الحركة الوطنية التي لولها ما بلفت هذه السرعة في التطور الفكري^(٤) . .. كانت كاتبة ادبية وشاعرة الى حد ما^(٥) كما يعلم كثير من المطلعين على كتاباتها وآثارها وكانت نيلسوفة وتلك ناحية هامة في حياة مى ناحية مجهولة نبيط عنها اللثام في بحثنا هذا .

(٢)

.. كانت مى من ابرز طلبات الجامعة المصرية القديمة ولا يذكر لنا التاريخ القريب اسماء من درسن منهن في الجامعة ، وقد كن بالطبع قلة في ذلك العهد . لكن مى كانت من هؤلاء القلة اللائى تركت عليهم الجامعة بصمات وبصمات . لقد كانت طالبة مميزة كما يقص علينا واحد من ابرز

ملاب هذه الجامعة وهو الدكتور زكي مبارك ، الذى كان واحداً من سبعة
نالوا درجة الدكتوراه من الجامعة التدريبية في الفلسفة وكانت من مناسة
قوية له . كما يخبرنا هو في مجلة « صوت المرأة » في عدد خاص « بعنوان «
بعنوان عروس ادب يقول : « ثم تجيء عروس الادب الانساني في هذا
الجبل . وهى متاه اعترفها جيداً وقد كانت رفيقتي في التدرس . وزميلى
في طلب ادب ، والفلسفة بالجامعة المصرية .. » وقد كانت من مناسة
حظره كما يظهر من نفس المقال الذى يكرر فيه عنها .. » وordan لى
بالجامعة المصرية زميلة تناسى مناسة عنيفة » (١) .

.. ونتوقف قليلا داخل الجامعة مع « م » التي تدرس الفلسفة .
وأنت تعطى لها وصفا لنباتات الجامعة في هذا المعهد كما كانت معهن
فتقول : « كنا نجتمع هناك كمؤتمرات دولية كل عام لعقد الهدنة وتقرير شروط
الصلح أو كمؤتمرات نسائية غرضها المطالبة بحقوقه والمجاهرة به ..
على أن الأحاديث الدائرة بيننا لم تكن لتدل على شيء من ذلك لأنها كانت
مقدمة على أخبار المؤتمرات والبيانات والازياء واشكال تبرانيط
الحديثة . وكان يتخلل هذه الثرثرة الفسائية المحفزة صوت طوبى
« يدب دببه » .. في كل موضوع اجذبته اطرافه عنان .. عكك، اذا
صار ضجة نباتات كثيرات » .. ومن عجائب الحديث الفسائى أن
السميدات اما يصفين جميعا ولا يتكلمن منها واحدة .. وهذا اندر من النادر ..
ولما يتكلمن جميعا في آن واحد ولا تصفى منها واحدة ١٧٢ .

.. لقد كانت تختلف هي عن هؤلاء ، وكان لها تميزها داخل الجامعة ولها دورها كما أشارت إلى ذلك السيدة هدى شعراوى رائدة التهضة النسائية الحديثة في مصر التي تذكر في حفل تأبين من أنه : « في ذهر أبريل سنة ١٩١٤ نظمنا سلسلة محاضرات للسيدات في الجامعة القديمة وبينما كنت أغادر القاعة ، عقب القاء المحاضرة القيت فتاة لفتت نظرى برشاقة حركتها .. استوقفتني تلك الفتاة قائلة ... سيدقى هدى : أنا محببة بمشروعك ، مقدرة لمجدهوك اذ لك أخمع نفسى تحت تصميك . لا تظنيني صغيرة لا استطيع معاونتك . أنا كاتبة وشاعرة . أنا أكتب فى الصحف والمحلاط أنا » مى « لابد انك مرات شيئاً لي الا تعرفيني ؟ (٨) .

.. لقد كان يعترفها كل زملائها في الجامعة يقول أشهر طالب ومدرس وعميد للجامعة وللأدب العربي : « لقد عرفت من » سنة قبل الحرب الكبرى وعرفتها في الجامعة المصرية القديمة في حفل كان يقام لاحديقنا الأستاذ خليل مطران . وكانت تتحدث عنه إلى الجماعات لأول مرة فيما أظن وسمعنا نحن طلاب الجامعة لأول مرة في تاريخنا اضامون فتاة

تحديث الى الجماهير وكان صوتنا مذبا لا يكاد يصل الى القلب وتعلقت النفس بهذا الصوت وامتنالات القنوب بصاحبته في احاديث اولئك الشبان عندما كانوا يتحدثون بعد ان انصرفنا عن المحفل..

.. واعتذر لصديقنا الاستاذ مطران فاقول لعل هؤلاء الشبان من طلاب الجامعة قد تحدثوا بعد الحفل عن ما تحدثوا عنه هو (١١) .

.. ويؤكد طه حسين على صورة « من » طلبة الجامعة الجادة يقول : « واعود الى مصر ناراها طالبة في الجامعة المصرية تختبئ الى الدروس مهما يكن اصحابها ومهما تكون موضوعاتها ومنذ ذلك الحين لم ارها الا مشتغلة بالعلم طلبة له في بيتها ، وفي الجامعة وفي كل المطان التي كان العلم يطلب فيها ، ثم مسافرة الى اوروبا – اذا سمح لها الفرصة لقسمع العلم في سويسرا او فرنسا او ايطاليا وغيرها » (١٢) .

.. والسمة الظاهرة في تكوين شخصية « من » والتي يؤكد عليها طه حسين – بالاضافة لتأسيسها لأول مرة في تاريخنا المعاصر الصالون الذي استؤنفت فيه الحياة الادبية المشتركة بين الرجال والنساء بعد ان انقضت عصور ب福德اد والأندلس – هي التقى والتفكير المقلاني يقول : « والشىء الثاني الذى اسجله هو ان « من » قد ثارت كما تأثروا نحن في شبابنا بحدث بسيط في نفسه كل البساطة ولكنه بعيد الاثر في حياة كثير من جيلنا هذا الحادث هو محاضرة القاتل استاذنا احمد لطفى السيد في نادى المدارس العليا عن ابى العلاء ، وما اكثر الذين سمعوا هذه المحاضرة وما اكثر الذين نكروا فيها ولكن هناك قوما سمعوا وسمعوا الحديث عنها فلم ينقض تفكيرهم فيها حتى اخذوا ابا العلاء على انه موضوع يصح ان يذكره فيه ، من هؤلاء (من) . فقد اخذت ابا العلاء الذى اظهره لطفى باشا لجيلا على انه شىء يجب ان يذكر فيه ، نكرت فيه عملت على تتبع ما كلن يكتب عن ابى العلاء ، وما لذيتها الا تتحدث في ملمسه وتشاؤمه وفي عزلته » (١٣) .

.. وبالطبع يمكن تفسير قول طه حسين عذا بأنه تأكيد على فعل التفكير نفسه وليس مجرد موضوع التفكير (الظاهري) – الا وهو ابو العلاء ... ولكن ذلك الاتجاه المقلاني الذى بدأ بأستاذ الجيل ثم ظهر في دراسات عبد الله العربى الادبية وتبليور في كتابات من الفلسفية تلك الكتابات التى تمثل جاتبا هاما في حياة وتفكير « نبلقة الشرق » . ان هذا الجانب الذى منه برزق طه حسين هو الذى أبصره عن كتب واحد من اهم المقول الجادة وصاحب النظرية العلمية الثاقبة وهو سلامة موسى محرر المجلة الجديدة ، وصاحب المؤلفات التى شكلت عقلية جيل من

المنقنيين المصريين في هذه الفترة — الذي يصفها «بالأدبية الحرة» يقول : «كنت أقصد الى «مي» ونأخذ في الحديث عن الأدب او الاجتماع أتعجب من قوة تفكيرها وابرازها للمعاني التحقيقية والآراء الجريئة التي لم يكن أحد من قرائتها يدرى أنها تؤمن بها او تفكر فيها . نقد كانت في جميع مؤلفاتها تبدو (ظاهريا) وبعده يقطر الحنان من قلمها تتجلب الزوابيا الحادة وتمسلك الطريق المستقيم ولا تحرف عن القواعد السنية في الأدب والمجتمع » (١٢) .

.. وقد كانت اهتمامات من الفلسفية العلمية واضحة لدى معاصرها
يتبينها المتنف الواعي ، فبالاضافة لشهادة كل من طه حسين وسلامة ،
يبين الاستاذ محمود يوسف انها « كانت تفتقد بأسلوب يجمع الى انرشاقة
دقة البحث والاستقراء ومسحة التعليل والتدليل والاستنتاج . وكان
أسلوبها يمت بصلة وثيقة الى الرصانة والمدوه العلمي شأن اولئك الذين
انتقطعوا للدرس ووهموا أنفسهم للعلم ، وكانت من في كثير من ابحاثها
تتحو منحى الفلسفة في كتابتها وتفكيرها بتأثير تعمقها في دراساتها الفلسفية
والادبية والاجتماعية ، ولها كلمات وآراء تندد انكارا حذينا ونصحى ان
تكون رؤوسا لنواح من التفكير جعلتها بحق من اعلام الثقافة ومن قادة
الرأي في العالم العربي » (١٦) .

* * *

.. « من » و « الى » « من » كتبت كثيراً من الرسائل التي تقدم لنا صورة واضحة عن الحياة الأدبية والثقافية في مصر . بما فيها من الحقائق التي قد لا نجد لها في الكتب . كتب إليها العقاد وأنطون الجميل وجبران ومطران ولطفى السيد وكثيرون كتابات تفصح عن اهتمامات هؤلاء الإعلاميين وقراءاتهم وفيها ينکرون نيمصح أن تتجاوز هذه الرسائل الجانب الشخصي ل أصحابها لتكون مصادر للحياة الفكرية . كتب إليها أنطون الجميل في ١٥ أبريل ١٩١٥ بعد أن قرأ مقال من يومياتها بجريدة المروسة عنوانه « غرفة في المكبة » - وكانت من وقتها تتردد على الجامعة المصرية للدراسة فكتبت عن غرفة مكتبها ووصفتها أبدع وصف أعجب به أنطون الجميل فلارسل يقول : قرأت اليوم ما كتبته في « يوميات نفأة » مما جال في مدرك من العواطف أثناء تلك الدقائق الوجيزه التي قضيتها بين صور مشاهير الكتاب في احدى غرف الجامعة المصرية . وثلت على مهني كمن يطلو صلاة أو يترنم بانشودة ، ما أوحى إليك من الإلهام : منظر امراء الفكر مصورين على الجدران من بيكارت وكورنيل وراسين وموليير وفولتن وهوجو :

.. ما اجمل هؤلاء الرجال بل انسانات الالهة ذئب مخايرهم بعد

اجيال نتاء شاعرة ، وتجد ارواحهم بشفة لم يعرفوا منها الا الاسم، وللبيه جبل الزيتون ورببيه جبل الارز تنشر ما ثر عظاماء بناء المسين بلفة سكان المضارب «١٤٠» .

.. فماذا قالت عن الجامعة وعن (غرفة مكتبها) ؟ وماذا كتبت حتى يتوقف انطون الجميل محرر الاهرام لشيد بها ويثنى عليها « من البداية نقول ان الجامعة بالنسبة لمى ليست فقط مكانا للدراسة ، بل هي مهبط للوحى ومكرة للتأمل وعليها عقدت آمال كبار – تحدث عنها . كانها تتحدث بلسان الامة المصرية كلما وهى تقول « ية سال ان في العالم نحو ثلاثة جامعة (١٩١٥) . ولكن الجامعة السرية احدث هذه الجامعات ... انها مفتوحة للجميع ولا تقلل من ذهنها حداة سنها . ان كل صغير مستودع آمال كبيرة لأن له قابلية النبو والتاثير ... ليست الجامعة ينبوع علم وأدب لطلبتها وطالباتها ، حسب بل هي مهبط وحي لى حين ابلغها قبل انتهاء الدرس الذى ابتهى حضوره بدقاائق اقضيها بالانتظار والتأمل » .

.. وتصف لنا نأملانها في غرفة المذكورة وكأنها تقدم لنا تدليلا لأعمال وشخصيات الكتاب والملائكة الذين تزين صورهم جدران هذه الغرفة تقول : « أنا الان في غرفة صغيرة تابعة لمكتبة الجامعة ونبس في هذه الغرفة من الكتب الا ثلاثة اجمل اسمها ولغتها لأنها خفيت تحت كتاب رابع من تأليف مارمونتل وهو اديب فرنساوى لم يتفوق في موضوع من الموضوعات الكثيرة التي عالجها بل اكتفى بالاجادة فيها جيئا اجاده معتدلة تاركا البراعة والتفوق لاستاذيه الكبارين نولتير وروسو الذى حاول تكوين مجتمع جديد بقلمه القادر البليغ روسو ونولتير الذى كافح العبودية الذهنية برأس قلمه الذى لم يكد بلمس القرطاس لرشاقته وخفته حتى نفذ كالسم الى اعمق الانوار فابتسمت لذلك الفوز بشفاته وكانت تلك البسمة الخالدة مجر الحرية المنبثقة من ليل العبودية الاليل » .. هذه من التى وصفها سلامه موسى تضيف « كلما رأيتني وحدى في هذه الغرفة شعرت بأن في وجودها روحًا هي مجموع أرواح النوابغ الحاضرين هنا برسومهم وخلائص الأفكار المعللة من أحدتهم .

.. ولكن لنتابع سيرنا في الغرفة .. في منتصف الجدار الى اليمين صورة هوجو في شيخوخته ويده تحمل جبهته المثلثة بالأنمار الهرمية ... والى شمال هوجو ارى الفيلسوف ديكارت الذى قال نولتير في وصفه انه جعل العميان يبصرون لأنه بين القرن الخامس عشر

اغلط الترون الخاليات وجمع خلاصة تعاليمه في جملة واحدة : « لتبلغ الحقيقة يجب أن تنسى مرة في حياتك جميع الآراء والاعتقادات التي سببت عليها ثم تقيم أنساً جديدة لآراء واعتقادات شخصية .

.. و تستدرك « مى » كأنها تتجرب موضوع من اهم موضوعات الفلسفة وهى تهتف « سبحان الله ! الى شمال ديكارت ارى بوسويه(١٥) ترى ماذا يقول ديكارت لبوسوبيه فى ساعات الوحيدة وبماذا يجيبه الاسقف ؟ ليست لي سبيل الى التجرد من جسدي حيناً ! اسمع محاوراتها ولو مرة واحدة لاعلم كيف يتناقش الدين والعلم في عالم الأرواح ! .

.. على يمين هوجو مولير الشاعر المنتقد المضحك الذي ملا
تأليفه تحت لعنة الاستخفاف والظرف والتذكير انتقادات اجتماعية وعلمية
ودينية .. وعلى يمين مولير وجه نحيف جذاب يعبر عن شخصية
عقبيرية من هذا ؟ .. تقول مي .. « لو نسي مصورك كتابة اسمك
تحت رسمك . لو درست آثار فنرك وعلمك وانتقادك وطمس الزمان
كل ما أيده قلمك . لو أكلت النار وجهك غير مبالية الا على شفتيك
لعرفتك يا فولتير) بالفمك من نم هائل في كلامه هائل في بسمته هائل
في سكونه حتى في سكوت الصور .

.. وعلى الجدار المقابل لجدار فولتير صورة فينلون مؤلف كتاب « تليميك » الملوء بالانتقاد الدقيق الخفي لحكومة لويس اثرابع عشر وللملك العظيم نفسه ». تلك هي الصور التي اشارت اليها مى وعلقت عليها ووجدت في اصحابها من ادباء وفلاسفة — صورة اصحاب الاستنارة والتحرر المعنلي والاجتماعي . لم تلهم هذه الصور اسماء ازويات والمؤلفات ولا موضوعات تكتاباتهم مسرحية كانت او ادبية بل كانت اطبياعاتها عنهم تدور حول نقدمهم الاجتماعي هكذا رأت نيكارت فولتير وفولتير .

.. تلك هي ناملاتى فى «غرفة المكتبة» في الجامعة المصرية .
ولا شك أنها كانت بين المبرزين من طلابها ولا ريب انه كان لها
مكانة رفيعة في نفوس زملائها بدليل انهم انتدبوها لتمثيلهم في القاء
خطبة باللغة الفرنسية في تكريم استاذ الفلسفة الكونت دى جـ.لارزا
في الحفلة التي اقاموها له مساء ١٣ ابريل سنة ١٩١٧ في حديقة
فندق شبرد بمناسبة انتهائه من تدريسيهم الفلسفية عند اليونان (١٩) .
ولم يتزدد أسانذة الجامعة وطلابها في تكليفها بالقاء خطبة وداع «الشمس»

محمد الخضرى استاذ تاريخ الامم الاسلامية والشيخ محمد المهدى استاذ تاريخ الاداب العربية فى الحلقة التى اقيمت فى فندق شبرد فى آخر كانون الثانى ١٩١٨ .

* * *

.. ترى ماذا قالت امام استاذ الفلسفة المستشرق الانسباني «جلزا» وذلك الجمجمة المحتدلة فى فندق شبرد من المفكرين المصريين وبينهم سفير اسبانيا وقنصلها فى القاهرة دون كريستوبال مالين ، ومسيو دى كلريوس — اننى تبدا حديثا يقول الفرنسيين ان اسبانيا لم تبعث اليهم الا بملكت صالحات . اما نحن ايها السادة ، فقد عرفنا اسبانيا وقد اعجبنا بها . عرفناها بمن اعطنهم من بنائها الى العالم الرومانى من ملائكة وفتها وخطباء واباطرة . عرفناها بآدابها وفنونها وبلغتها الموسيقية العذبة ... الا ان لاسبانيا حسنة خصيمه علينا نحن طيبة الجامعة المصرية لأنها اعطتنا استاذنا من امثال بنائها وهي حسنة لا تقابل الا بجميـع الثناء . فلتتحى اذا اسبانيا الكريمة الجميلة فى شخص استاذنا الاسپاني (١٧) .

.. أنها تتحدث بمرارة النفس المثقلة بهموم الجهل والتخلف . مشبهة تاريخنا في بداية القرن العشرين بالقرن الوسطى في حديثها عن البعض العتيد وهي تحبي استاذها قائلة : « ايها السادة ، تاريخ القرون الوسطى الذي انتهى في أوروبا بانتهاء القرن الخامس عشر يكاد يمتد عndonنا إلى أواخر القرن التاسع عشر ، .. اليست هذه السنوات الأولى من القرن العشرين اشبه شيء بعهد القرون الوسطى نظراً إلى حالة العامة ؟ .. الشعب هنا مستودع ظلام وجهل ترعن في ربوعه الخرافات والشقاء ولا اظن اما ينقضنا هو اختراع الطباعة لتدخل اشعة النور مع الكتاب إلى تلك النفوس النامية . ولكن ننتظر التعليم الاجباري ، ننتظر عمل المدارس الابتدائية منها والعلية ننتظر الوقت ابا العجائب ، ننتظر زيادة غيره (وحماس) في الرؤوس المفكرة ، وزيادة تحفز في الهمم الناهضة ، لنسير في طريق نوز ميمون الى محمد جيد يخرجنا من ليل القرون الوسطى إلى نهر البعض العتيد .

.. اشتهر أحد الرومان بكلمة ردهما سنوات طويلة وهي : «فلنفهم قرطاجنة » وفي نفس الفتاة الراقية عndonنا امنية ثانية وهي « للنهم الجهل » وانما نهدم المدائن بتناول المذاق ، واما الجهل مظلماً ، والظلم لا يهدم الا بتغلب النور .

الفور ! .. النور ! نريد النور دواماً وفى كل مكان ! نريد ان نعرف ذل العبودية ، كى ندرك عز الحرية ! نريد ان نكسر تبـود الارقام

كى نقىد فواتنا اختىلارا بواجبات سامية . نحن نعلم ان قبود الحرية اومر من قبود الظلم عددا ، وارق نوعا ، وأواجع وطأة ، ولكن في قبود الظلم اذلا يسحق الشخصية هابطا بالانسان الى تحت درجة الانسان ، وفي قبود الحرية عزة تعلو بالمرء الى قمة العظمة فتصيره انسانا كاملا يقوى على النظر مليا في وجه الإنسانية المحادهة قائلا : أنا ابنك وقد صيرني جهادى اهلا لهذه النبوة المقدسة .

.. ان من هنا لا تنمق عبارات ادبية ولا تصنف من الكلمات
شعراء واباها انها تحديد نكرة الجامعة في عقول مفكري مصر والملهم
في بعث (على جيد) انها تبصـر التقدم في نهضة تعقب عصر سـورنا
الوسطى وتفـقـ مع طبقتها البورجوازية الناهضة في تـمـة لحظة الاستعداد
للاستئثارة المرتبطة كما تـعبـرـ من ذلك انكارـهاـ في خطبة ١٣ ابريل ١٩١٧
وهي تخاطـبـ « جـلـارـزاـ » قائلـةـ : ايـهاـ الاستاذـ الـكـرـيمـ .. نـحنـ جـزـءـهـ
من الفـنـةـ الـنـىـ ذـكـرـنـاـ . ولـقـدـ صـدـقـ مـيـنـاـ مـثـلـ أـهـلـ « الـيـوـجاـ » الـهـنـديـةـ
الـقـائـلـ : « اذا استـمـدـ التـلـمـيـذـ جاءـ الاـسـتـاذـ » . سـاعـةـ تـقـفـ نـفـوسـنـاـ
حـائـرـةـ عـنـدـ اـبـوـابـ الـمـسـتـقـبـ نـتـجـاـبـهـاـ عـوـاـمـلـ الشـكـ وـالـرـجـاءـ مـتـدـفـعـهـاـ حـيـنـاـ
وـتـحـجـمـهـاـ حـيـنـاـ وـفـيـ هـذـهـ السـاعـةـ الـخـطـيرـةـ مـنـ حـيـاتـنـاـ الـادـبـيـةـ نـراكـ عـاـيـلاـ بـسـداـ
بـيـدـ مـعـ اـسـتـاذـةـ جـامـعـتـاـ الـافـاضـلـ وـمـعـ نـفـوسـ غـيـورـةـ اـخـرىـ تـعـملـ نـهـضـتـنـاـ.
ما اـسـطـعـتـ الـىـ ذـلـكـ سـيـلاـ .

.. وهناك في قاعة الدرس المصغرة حيث يدخل شفق انساء على عجل ، وتسرج المصايبع سريعا ، كم استحضرت اشارتك الواسعة لنوابغ الاجيال يتقد عطاردي ، وبرصاته مذكر قد اعتقاد تسمم الذرى العقلية . فسردت مذاهب المتقدمين باسطا اقوالهم مفتدا اراءهم شارحا ما لامس منها الاعجاز ملخصا نقد الناقدين ناتيا بالنقد عليهما جيمعا . ذلك بسلسة وايجاز تكسوها بلافة عبرية قد تكون انتهت الى الاسقاني كارت شيشرونى .

.. وبيننا بيتك يزيع حبنا ضربن بين الملائي والامهام اذا
بالندوس منا تشب مطلات على آفاق جديدة . نيلحقنا عطش العلم ،
وتأخذنا رغبة المسؤول .. وروحك الكبيرة العالية منهل نور وحكمه كلما
استقينا منها معرفة وضباء زادت تدفقنا وتدفقت سخية ، ونبعة ،
حافية ، ينطلق في توجهها حب العلم وحب الكمال .

.. نراك منحنيا على كتب كثيرة تتصاعد من منحاتها صور الحياة وحالات اللاثملة . نقليل من لغات قديمة ولغات حديثة ، وتقدير

بين اسلوب واسلوب وتعبير وتعبير ، لتنقل الى لغة العرب حكمة شهيةيتها في المجد والقدم ومناظريتها في الفصاحة والفن : الاغريقية واللاتينية . لكنها على شهرتها لم تنشر انتشارها . ارتفعها حيباً الى اوج الحياة والعظمة ولم يكن ان هيقط كل منها مع مدينتها . اما اختها الثالثة لغة مكة والجاز والعراق ، فلها الغلبة ولها القاء ولا يزيدها كر الدبور الا فتوة وجمالاً لأن لغة القرآن لغة خالدة(١٨) .

.. واللغة التي احبيتها وانزلتها من علمك الواسع منزل الكراهة حتى تملكت اعناء الكلام فيها سوف تجاريك جيلاً وسوف تحفظ تعالييك بين كنوزها الفاليلات ، وسوف تفتح كتابها الذهبي نهء ، وتضم اسمك الى اسماء ابنائنا الخالدين .

عاش الكونت دى جلارزا .

عاشت الجامعة المصرية .

عاشت نهضتنا الحديثة(١٩) .

.. ان من التي اختيرت لتلقى كلمة طلاب الجامعة امام استاذ الفلسفة اختيارت لكونها فلسوفة تنتقل كما ظهر من تحببها الاخيرة الى استاذها من الاستاذ الى الجامعة الى نهضة مصر الحديثة ونرى في الجامعة نوراً يهدى الظلام بالعلم والعقل .

.. ان نوع « مي » واذهارها الادبي يرجع كما اشارت مى الى الحركة الوطنية المصرية (البورجوازية) خاصة في جانبها العقلاني الذي ظهر في الكتابات الصحفية الحرة وفيما كانت تشعه الجامعة القديمة من اشعاعات علمية تتجاوز جدران قاعات الدرس . وقد اشرنا الى تلقيها دروس الفلسفة في الجامعة وعلى تأثيرها بعقلانية احمد لطفي السيد واهتمامها الدائم بالفكر الفلسفى . وقد سرى هذا الاهتمام بالفلسفة في كل كيان مى – ابصره سلامه موسى في احاديثها الخامسة وادركه طه حسين في سلوكها العام ويمكن لنا ان نتبعه فيما القته من خطب وخطبه من مقالات وسوف نعرض في الفقرة التالية ما وجدها وسط السطور التي كتبها مى في خطبها ومقالاتها ثم في نقرات تالية نسب وتحليل الكتابات الفلسفية المجمولة لمى .

.. اهتمت مى زيادة بقضية المرأة اهتماماً كبيراً ظهر في تسعيناتنا مع راندة الحركة النسائية هدى شعراوي وفي كتابها *الهمنين عن باحثة البايدية* وعائشة التيمورية كذلك في خطبتها الشهيرة عن « المرأة والتدين » في النادي الشرقي بالقاهرة في أبريل ١٩٩٤ . « ناد شرقي يزينه حضور شرقيون . ان نفس الشرقية نهيز طرباً لهذا الموقف ، وسائلكم بصراحة وثقة كأنى الطفلة الأولى من عائلة كبيرة ذات لطف وتسامح . طفلة تتكلم بلا خوف ولا وجل مستسلمة لرعاية من حولها ، مستبشرة بدلائل الانتباه البايدية في انتظارهم وابتسمة التشجيع المرسمة على شفاههم » .

.. وتحدد قضيتها بتقولها « تاريخ المرأة استشهاد طوبيل أريم . ومن اغرب الغرائب انها لم تجد لها في القدم صديقاً ولا بصيراً ... لكنني ارى الأمر عجياً بل فظيعاً من رجال نحبهم نواجع زمامتهم وتنادى انكار العالم . لم يذكر شعراء الالاتين من المرأة الا جمال جسدها . وشعراء اليونان : أسيخيلوس وأوريبيدس وغيرهما يسمونها - ببساطة كلبيه - « بلية العالم » . أما الفلسفه فاكتفى بأن اذكر هنا تعبيرهم انفلاطون الانهى : الذي يعتبره تاريخ الفكر امرة بأسره انفلاطون ذا الاحلام الفاضحة والمياديء النسامية الذي لم يترك موضوع اصلاح سياسي او اثبى الا عالجه رغبة في اسعد العالم - انفلاطون لم يفكر قط في تحسين حالة المرأة ولم يهتم بدرس اخلاقها واستكشاف درجتها المقلية والاستعدادية (٢٠) .

ماذا اقول ! ان انفلاطون هذا قوى حياته آسفاً لأنه ابن المرأة وكان بصرح بازدرائه بأمه ، ويعتقد ان من كان جباناً من الرجال في هذا العالم فعند ولادته مرة أخرى تتقمص روحه في جسد حيوان او جسد امرأة .. وما علم انفلاطون ان امراة ستعلم الفلسفه الانفلاطونية الجديدة في « مدرسة الاسكندرية » وإن تلك المرأة لا يمنعها شبابها الفخر وجمالها البرائى ان تكون اعلم علماء عصرها . تلك هي الفتاه هيئاتها ابنة ثيونوس الرياضي الشهير ، التي قتلت رجماً في شوارع الامسكندرية في اوائل القرن الرابع ، فذهبت شهيدة علمها واخلاصها ورغبتها في اشهار التعليم الانفلاطونية الجديدة (٢١) .

.. وبقي من ذكرها موقف الفلسفه - وقد اكتفت من بينهم بانفلاطون - مدى المأهلاك الكبير بـ تاريخ الفلسفه اليونانية وتبث ثقت

دروسمها على جلارزا بالجامعة . وان كان يجب عليها في هذا الموقف
تناول موقف سocrates وهو أكثر من افلاطون تعبيرا على الحط من تدر
المرأة ، الا أن الربط بين كل من سocrates وأفلاطون في تاريخ الفلسفة
يحمل كثيرا من الكتاب يورد اراء احدهما على انها للآخر . وصور افلاطون
عندما تعبيرا عما تعتقد في النيلسوف ، ليس باعتباره منكرا ميتانيزميقيا
تاميا بعيدا عن مشاكل واقعه الاجتماعي ولكن باعتباره ذا موقف اجتماعي
فأفلاطون عندها « لم يترك موضوع اصلاح سياسي او ادبى الا عالجه
رغبة في اسعاد العالم - الا ان نقيمته في رايها انه « لم يفكر
في تحسين حال المرأة ولم يهتم بدرس اخلاقتها ، وربما يكون هذا موقف
سocrates . وكان يمكنها الاستشهاد بما قدم افلاطون في جمهوريته من
تصور « شيعى » للرجال والنساء ، في هذا التصور الذى ترفضه
المذاهب الاشتراكية الحديثة يجعل من المرأة ملكا مشاعا لافضل
رجال المجتمع . وبالطبع هذا تصور ترفضه معنا من .

.. وبعد أن تبين مى موقف المسبحية والاسلام الذى سوى بين الرجل والمرأة ترى أن النهضة النسائية تمتد يومياً فى اقاصى المسكنة الا انها تعرض لوقف فولتير - وهى نكن لكتاباته احتراماً واعجاباً - وتعجب من راييه في المرأة « وكم قال فولتير ان فكرها سريع العط وانه ينحطم تحطيم اذا حاول استفهام ناموس علمي . غريب ان يقول فولتير هذا القول وهو الذى استعمل بامرأة على فهم كتابات نيوتن ، وهى صديقته مدام دى شاتلبه معرية (مفرنسة) كتاب نيوتن فى ناموس الحائبية » (٢٢) .

.. تبدأ من خطبتها بكلمة لبسکال - الفیلسوف الفرنسي - ثم تتحدث عن الكلمة والكلام وتعرض آراء الفلسفة فيها تقول : ان

سادتنا الفلسفية جعلوا من هذه المسألة (الكلام) موضوع مناقشات شتى بدأت في القرن الخامس قبل الميلاد مع « ديمقراطيس » الذي كان يضحك دواماً من الجنون الانسانى « وهبراقليتس » الذي كان يبكي حزناً على هذا ولم تنته مع رينان الذى كان يكتفى بالابتسام البهيم قائلاً : « لكل مسألة وجهاً ». وفي خلال القرون الطويلة التي مرّت بين ديمقراطيس ورينان ، قال الفلسفـة أقوالاً جمة هي كالتـالـى هذه الطائفة - طائفة أنصاف الـلهـة - عادة خلاصتها تـنـتـمـىـ إلى قسمـينـ : فـنـيـقـ يـقـولـ انـ الكلـمـةـ نـتـيـجـةـ ذـكـاءـ الـإـنـسـانـ اـذـ شـعـرـ بـاحـتـيـاجـ إـلـىـ التـعـبـيرـ عـماـ يـحـوـلـ فـيـ نـفـسـهـ .ـ وـ الفـرـيقـ الآـخـرـ يـقـولـ بلـ الكلـمـةـ استـعـدـادـ غـرـيزـىـ فـيـ الـإـنـسـانـ هـىـ عـمـلـ الـطـبـيـعـةـ بـالـذـاـتـ ،ـ وـ ماـ تـعـبـرـ الـكـلـمـاتـ إـلـىـ عـرـ جـوـهـرـ الـعـانـىـ وـالـأـشـيـاءـ .ـ وـ تـزـادـتـ المـرـسـةـ الـلـاهـوـتـيـةـ عـلـىـ هـذـاـ فـيـ الـقـرـنـ الثـانـيـ عـشـرـ أـنـ الكلـمـةـ أـعـظـمـ مـنـ أـنـ تـحـسـبـ استـعـدـادـ غـرـيزـاـ لـأـنـهـ .ـ وـ حـىـ (٢٣) .

.. وـ تـنـاقـشـ فـيـ خـطـبـتـهاـ فـيـ الجـامـعـةـ الـمـصـرـيـةـ فـيـ ٢٩ـ اـبـرـيلـ ١٩٢١ـ مـوـضـعـ مـنـ اـهـمـ الـمـوـضـعـاتـ الـفـلـسـفـيـةـ ،ـ اـجـابـةـ لـطـلـبـ جـمـعـيـةـ «ـ نـفـتـةـ مـصـرـ الـفـتـاةـ »ـ تـحـاضـرـ فـيـ «ـ غـلـيـةـ الـحـيـاـةـ »ـ وـ تـخـصـصـ مـوـضـعـهـاـ فـيـ غـاـيـةـ الـحـيـاـةـ عـنـدـ الـمـرـأـةـ مـسـتـشـهـدـةـ بـأـقـوـالـ قـاسـمـ اـمـيـنـ فـيـلـيـسـوـفـ الـمـرـأـةـ فـيـ مـصـرـ سـعـدـ اـنـ عـرـضـتـ إـلـىـ الـفـيـلـيـسـوـفـ الـفـرـنـسـيـ «ـ كـوـنـدـرـسـيـةـ »ـ الدـاعـىـ لـلـمـساـواـةـ بـيـنـ الـرـجـلـ وـ الـمـرـأـةـ تـقـولـ :ـ «ـ اـنـ الـمـادـيـنـ بـحـقـوقـ النـسـاءـ فـيـ فـرـنـسـاـ مـدـ سـمـواـ اـنـفـسـهـمـ اـحـفـادـ «ـ كـوـنـدـرـسـيـةـ »ـ الـفـيـلـيـسـوـفـ الـفـرـنـسـاـوـيـ الـذـىـ دـعـاـ إـلـىـ الـمـساـواـةـ بـيـنـ الـجـنـسـيـنـ .ـ وـ قـدـ اـتـخـذـوـاـ ذـكـرىـ وـفـاتـهـ فـيـ ٢٩ـ مـارـسـ مـنـ كـلـ عـامـ عـيـداـ يـحـتـفـلـوـنـ فـيـ بـتـحـرـيرـ الـمـرـأـةـ .ـ وـ فـيـ هـذـاـ اـسـبـوعـ اـخـرـ مـنـ شـهـرـ اـبـرـيلـ ذـكـرىـ وـفـاةـ زـعـيمـ الـنـهـضـةـ الـنسـائـيـةـ فـيـ هـذـهـ الـدـيـارـ وـاحـدـ مـؤـسـسـ الـجـامـعـةـ الـمـصـرـيـةـ الـتـىـ تـجـمـعـنـاـ السـاعـةـ جـرـانـهـاـ :ـ قـاسـمـ اـمـيـنـ ..ـ صـاحـ قـاسـمـ فـيـ الـقـوـمـ يـهـدـيـهـمـ وـلـكـنـهـ لـمـ يـنـتـهـ اـنـ تـحـرـيرـ الـمـرـأـةـ فـيـ بـدـهـاـ اـكـثـرـ مـنـهـ فـيـ بـدـ الرـجـلـ وـانـ الـعـلـ الزـمـ الـأـشـيـاءـ لـهـاـ ..ـ فـلـيـحـىـ زـعـيمـ الـنـهـضـةـ الـنسـائـيـةـ وـلـتـحـىـ الـمـرـأـةـ الـمـصـرـيـةـ نـاهـضـةـ عـاملـةـ (٢٤) .

.. اـنـ مـىـ عـرـوـسـ الـأـدـبـ الـنـسـائـيـ كـمـ بـطـلـقـ عـلـيـهـاـ تـنـقلـ فـيـ اـهـتـمـامـهـ بـتـضـيـعـ الـمـرـأـةـ مـنـ الـأـدـبـ إـلـىـ الـفـلـسـفـةـ فـتـحـلـ آرـاءـ الـفـلـسـفـهـ نـيـهـاـ وـتـفـنـدـهـاـ وـتـشـيدـ بـأـعـلـمـ الـفـلـسـفـةـ الـذـيـنـ سـانـدـوـاـ قـضـيـةـهـاـ حـتـىـ تـحـولـ تـائـلـهـاـ وـخـبـلـهـاـ الـأـدـبـيـ إـلـىـ أـنـكـارـ حـيـةـ فـلـسـفـيـةـ يـرـىـ فـيـهـاـ الـدـكـتـورـ مـحـمـدـ حـسـينـ هـبـكـلـ وـزـيـرـ الـمـعـارـفـ الـعـوـمـيـةـ فـيـ ذـلـكـ الـوقـتـ مـوقـنـاـ سـيـاسـيـاـ ،ـ حـيـثـ تـحـمـلـ كـلـمـتـهـ فـيـ تـلـيـنـهـاـ عـنـوانـ «ـ فـيـ السـيـاسـةـ »ـ يـقـولـ :ـ «ـ لـعـلـ اـكـثـرـكـمـ تـدـ عـرـفـ الـأـسـةـ مـنـ «ـ وـكـلـمـ وـلـاـ رـيـبـ عـرـفـتـمـوـهـاـ مـنـ آـثـارـهـاـ ..ـ وـلـسـتـ

فيما قرأت من هذا وذاك روحها الشعرى الحريم على أن يستثف
ما في الحياة وما في العمل من جمال وكمال — ولا تحدث عن ناحية
أدنى إلى اتجاهى أنا في الحياة — تلك هي ناحية التفكير المسيطرى
لدى ” .

.. ولست أقمند بالتفكير السياسي حينما في الحزبية والاحزاب .
فلم تكن « مى » تتجه الى هذا النوع من التفكير ، بل لعلها كانت
تراء من النوافل التي لا تتفق وميلها الذاتية . وإنما أقصد ماذكره
السياسي لمى ناحية منه لم يكن لها بد من أن تكون صاحبة رأى فيها
تلك ناحية المراكز السياسية للمرأة في المجتمع » (٢٥) .

.. ان اهتمامى الفلسفى يتفلل فى صميم فهمها للأدب و تلك مسألة هامة للفاية فلم يكن الفكر اضانة هامشية تزين كتاباتها الأدبية بل هو صميم تفكيرها وفهمها للأدب ادانه ووظيفته كما يظهر في «رسالة الأديب الى الحياة العربية» وهى المحاضرة التى القتها فى ١٠ سنت هول بجامعة الامريكية فى بيروت بدعوة من جمعية «العروفة الوشق» فى ٢٢ مارس ١٩٣٨ . نمادة الأدب ليس الخبراء والتأمل لكن « يحدث ا الأدب عن الفظريات والمذاهب» . ومن اجل نشر الافكار التى تعلى قيمة الحياة تتغول سرعان ما ينصل الحاضر بالمستقبل فى الأدب: جيل جديد يتخرج على آثاره وعلى مؤثراته فيشتب حاملا معه النكارة التى تغسل الحياة قيمها .

.. ان مى تربط ادب بالحياة الاجتماعية تقسيماً سيمى بـ «لوجيا» له . وترى ان على ادب ان يقدم لنا - خاصة في عصر التضور الالمي - ايدولة حيال الحياة مقترباً تطور التكولوجيا^(٢١) :

أتبين تأثير نبيتشه وان كانت باسمة التهمم الفنى التي نراها عند جبران
أفندى لن تشبه ابداً ضحكة نبيشه ذات الجلية الضخمة المزعجة ...
ونغيف - مما يظهر وعيها بتاريخ الفلسفة - الى ذلك قولها : ان
الشاعر العربى جبران فنى في كل شيء ونظرة واحدة لى كتاب
المواكب تكفى لتعين ما عنده من ذوق بسيط أنيق ولا تقبى المرأة
لديه طويلاً لأنه يعود إلى ذكر الطبيعة وجهاً .

.. وقد يرتفع أحياناً إلى أعلى ذرى التأمل فتحسب الإمام
الغزالى متكلماً اذا يقول :

وغاية الروح على الروح قد خفيت نلا المظاهر تبديها ولا الصور
فيجيئه في الكتاب بما يدل على اعتقاده بوحدة الوجود ١٢٨ .

.. ويظهر أن اهتمامها بنبيتشه كان شائعاً أذ كانت ترفض أرائه ،
التي نادى بها جبران - والتي نجدها أيضاً في نفس الفترة لدى فرج
أنطون ١٢٩) « وكان حكمها قاسياً عليه وعلى شوبنهاور أيضاً . كما
يتضح من رسالة أرسلها إليها لطفي السيد في أول سبتمبر ١٩١٣ يقول
لها فيها : أخشى أن تكون عصاك أو فنانك قد لمعبت بعقم ابضاً من حكم
على شوبنهاور ونبيتشه حكم القاسي عليهما ثم يقول لها مداعباً
ولكتنى مع ذلك أقول أن شوبنهاور أخطأ خطأً خطأً واحداً هو أنه لم يقدر
أن سيكون من النساء ، فناننا » مي « ذلك هو الخطأ الأساسي الذي
لو تدبر فيه لما تمشى في مذهبة على ذلك النمو » .

.. ويظهر من رسالتها إلى أمين الريحانى معرفتها بالتفكير الامريكى
امرسون وتقديماً رايا مخلانا لرأيه في السفر ١٢٠ .

.. وكتب إلى الدكتور يعقوب صروف أحد مؤسسى المقتطف
ورئيس تحريره وأحد رجالات النهضة الثانية في الشرق الحديث -
رسالة تقول فيها : « لما جاءتني رسالتك كنت غارقة في مطالعة
مراسلة شائقة بين فلاسوفين عظميين : فولنير ود المبير ، مراسلة دائرة
حول أعظم اثر أدبي رأته القرون الحديثة : دائرة المعارف
الفرنسية ١٢١) .

(البيتية في العدد السادس)

الصراخ

محمد الحلو

يا مدينة الاحزان
يا مدينتى فى ليل ملوش آخر
الحلم نسه فى آخر السكة
كل ما اقرب خط سوة بتأخر
العتمة غالبة وروحى بترفرف
العتمة غالبة وروحى مخفوقة
وأمد ابدى
ما اطولش غير اشواك
تضبان على الشبك
عصافيرى محروقة
بتغنى نوق شجرة ندم .. سودة
متكتنة بالدم والازهار
يا عم يا جمال
حملتني الحلم اللي عذبني
حملت على كتفى حممول النار
ورميتنى وحدى فى سكة مسدودة
لا خل .. ولا صاحب
لا وردة تتصاحب ..
ولا خضرة فى البستان
وانا نسه واقف فى العرا باصرخ
باصرخ على اللي جاي
باصرخ على اللي نات
الصوت ما هوش طالع
اما الزمن ضایع ..
في بلاده المسافات

الحياة في الزمن الميت

السيد محمد احمد حسن

— في زمن الاحساس الميت .
— في ظل قلوب لا تنبت .
— ولسان احمق لا يصمت .

لا املك حتى ان ابكي .

— فدموعي فيض الاحزان .
— والحزن مشاعر انسان .
— ان اشعر هذا كهران .

ودليل هواني او افكى .

— والصدق هو الذنب الاكبر .
— لا يمحى يوما لا يغفر .
— ان تصدق يعني ان تفجر .

وتثير خيالات الشك .

* * *

— لكن معرفة يازمني .
— مازال القلب يلازمني .
— فلتتصفح الان لتسمعنى .

ولتصمت كل الاجراس .

— قد جئت اليك ولي قلب .
— ذو نبض يعمره الحب .
— اهدانى اياته رب .

كى اهدي نبضى للناس .

— فسأحيا رغمما عن موتك .
— وسينبت قلبى في جذبك .
— فنماد اكثر في انفك .

لكن لا تقتل احساسى .

زحام الشارع الكبير

أحمد والى

ما كان أبوه غنيا كما كان يدعى ، ولا جارت عليهم الأيام فبددت ثروتهم وبددت معها أخوته الكثيرون ، وهو نفسه كان يتسائل أحياناً أن كان له أخ يعمل مستشاراً كبيراً بالجزائر أو آخر طبيباً بأمريكا ... لكنه أنس لا كان فيه وأحبابها ، اذ كيف يبرر اذا شقرته وسمنته وبياض لحمه وزرقة عينيه الا اذا كان من أصل عريق ؟

كان يجلس خلف مديرية الشرطة بـ ماكينة التصوير المائية ومه زملاء عديدون تذهبون من بطالتهم جميعاً وتندهشن أيضاً ان معظمهم يدخنون ويشربون الشاي ويحاولون الظهور بالشكل الأناني رغم نيابيهم الرخيصة التي اشتروها حتماً مستعملة من باعة عديدين مثلهم يفترشون بدرور محطة السكة الحديد .

اما هو في أيامه الأخيرة فقد كف عن التدخين وشرب الشاي مبرراً لزملائه ان الأطباء نصحوه من اجل مرض السكر وضغط الدم اللذين اصاباه ، وربما لم يذهب للأطباء قط ولكن البنت التي كانت لا تفارقه وتلعب دائمًا بجواره الحجلة ونط الحبل كبرت وأصبحت لا تشبع وهو بالسکاد يكتفيها المؤونة .

عنده جاء الزبون الثاني ومضى نظرت على كرشه المدير الكبير بينما هو جالس على كرسيه المصنوع من الجريد وقبلت صدغه ويداهما الصغيرتان تحوطان رقبته القصيرة السمينة .

— « نبدل الطعمية بطبق كشرى ! موافق ؟ » .
— موافق .

— واذا جاء زبون ثالث هل نأكل معى طبق ارز باللبن ؟
— اذا جاء ... لكن لن أكل معك لأن الأطباء ...
— نشتريه بدون سكر حتى نأكل معى !

وتفرت لما ألمت مخذلها توكة الحزام الراقدة على بطن الرجل
وراحت تنظر في عيون الناس وتتخمن فملاين سوف يختار ماكينتهم ليتصور
عندما .

ومضى وقت طويل (كانت يدها المضمومة العرقانة قد بللت فيه
العشرة قروش ورقية) قبل أن ينفذ صبرها اذ اقبل رجل ذو شارب طويلاً
ولحية نابتة سائلاً .

— بكم الصورتين لجواز السفر ؟

— من غير فلوس !

لكنه سأله ثانية وعلائم الفضب تتشكل على وجهه الذي يشي
بالطيبة .

— بكم ! خلصنا .

— عشرة قروش .

— طيب احلق ذقني واهذب شاري واعود .

— علام وهيئتك جميلة ؟ اجلس ، انهم يحبون الشوارب واللحى
في البلاد العربية ، اجلس يارجل ...

وحرك القرص الاسود الذي بفوهه الماكينة ثم وضعه .

— مبروك !

قام الزيتون يتمطى كمن يشعر بالخديعة ودفع ثم راح يتبعص على
متهم قريب يدخن الجوزة ريثما تخرج الصور .

مدت البنت يدها ولقت القروش العشرة ومضت في الشارع
الجانبي ، ولما طال غيابها راح الرجل يشرب ومعه كرشه الكبير بينما
يده تعبث في بطن الماكينة السوداء باحثاً بعيون قلقة حائرة عن البنت
التي لم تظهر بعد منذ ان ابتلعها زحام الشارع الكبير .

قراءة في قلوب بعاء طالع الفانية

محمود عبد الوهاب

يتقدّم نقاد بعاء طاهر على تفرد موهبته الابداعية وعمق ثقافته وجدة رؤاه الفنية وعصريتها وقدرتها على احتواء أعمق صور الكشف عن الابعاد الميتافيزيقية حيناً والاجتماعية في معظم الابحاث لمشكلة الانسان المعاصر . لكن معظم هؤلاء النقاد يصف البناء الفنى في ادبه بأنه بناء تقليدي او كلاسيكي وحين يشعر بعضهم بالتناقض بين ما يراه عصرياً في الرؤية وتقليدياً في البناء يفسر ذلك بقدرة بعاء الخاصة على الصياغة الفنية وهو تفسير وان اتاح للنحاذ منفذ سهلاً للهروب من مواجهة المشكلة لكنه لا يساعد القارئ على الارتفاع فوق هذا التناقض وتفسيره .

في هذه القراءة لقصص بعاء طاهر التي تضمّنتها مجموعاته الخطوبية وبالامس حلمت بك محاولة لرصد علامات الخروج من الشكل التقليدي الى الاشكال الفنية المعاصرة من خلال مواكبة الكاتب في خطه على صعيد الترقى الوجداني عبر رؤى اكثر عمقاً وشمولاً وعلى صعيد الترقى التكيني عبر اشكال اكثر اتساقاً واحكاماً .

* * *

نشرت قصة نصيحة من شاب عاقل في مجموعة الكاتب «الثانية» «بالامس حلمت بك» دون ان يذكر تاريخ كتابتها ومع ذلك يمكنني ان اجزم بلا تحفظ بأنها احدى تجاربه الاولى . ان ما نعرفه الان عن خصائص فن بعاء طاهر يبيو في هذه القصة غالباً تحت وطأة اساليب الصياغة التقليدية : يلهث عم خليل باائع الصحف العجوز المريض والمائل الوحيد لاسرة كبيرة ومدمن الآفيون خلف عادل المهندس الشاب طالباً

اعانة .. يتردى الرجل من طالب سلفة الى طالب احسان ومن شحاذ الى قواد لكن عادل لا يكت عن اسداء النصائح له : يجب أن نعمن وان تكف عن تعاطى الانبيون وان تعنى بآولادك .. الخ .

يذهب الكاتب فى سخريته من «عقل» المهندس الشاب يوم تحجر مواطنه الى المدى الذى يصرع فيه عم خليل تحت عجلات عربة مسرعة فيوامض عادل تحذيله للأمر محدثا نسه عن التعميض الذى سيناله فى الحالتين العجز او الموت . ان الكاتب يصل بامانه فى السخرية الى النقطة التى يحرمن الكاتب التمرس على التوقف قبلها حتى لا يتهاوى عمله من همس الفن ورهانته الى جهارة الدعوة او غلظة الوعظ . في هذه القصة نرى تكوينا من عنصرين أحدهما ثابت انى حد الجمود لا يفتريه نغير الا بالقدر الذى يعكسه عليه العنصر الآخر المتحرك وهو ما يحمل من احداث القصة مجموعة من الدوائر الواهنة تنداح فوق بحيرة راكدة .

لقد اعتمدت قصة سندس على شخصيتين فقط واتخذ التكوير من البساطة وحيادية النبرة ما يقترب به من شكل القصة السابقة لكن سندس وان انطلقت من نفس دائرة التعاطف الانسانى الا انهما ترقى في هذه الدائرة الى اقصى هواهما وترقى على صعيد التمرس التكتيكي الى شكل يهمس بمضمونه .

يرى القارئ في القصة سندس شابة جميلة وعفية تحمل على راسها وزراعها بضاعتتها الثقلية وتجوب شوارع القرى ويرى ام ادريس ربة البيت والخير وام الاولاد والحارس المنتبه لشر الطمعين والحسدين : ها هي سندس تقتحم الدار - تحت قناع البيع - لترى حصان الارض وخبز الفرن ولبن البقرة وبيبة الدجاجة وترى البنت والولد ولذا ما ان تراها حتى تبادر بنطق الكلمات التى تدفعه الاذى الوشيك : الارض لم تعط هذه السنة .. الولد خائب والبنت عوبل .. الخ .

ان سندس تصعد من سفح اجتماعى يعيش فيه الفقراء والمعدمون الى حيث تعيش ام ادريس التى يورقها الخسوف على ما تملك منتشراع من اللحم النيء فى الحلم ومن نباح الكلاب ومن عين الغريب وتحاول التطاول فوق الحاضر لاستشراف المجهول المنقوش فى بقايا النهوة وتطارد الكائنات الشريرة غير المنظورة بدخان البخور .

لقد كان على سندس المتيبة من حملها الثقيل ان تتجاهل مؤقتا حاجتها للطعام وللراحة وتضع كل خبرات التمرس الطويل فى نسيج من الكلمات المؤشأة وذات الواقع المحبب كى تفتح ثغرة فى قلب ام ادريس الخائف المتقبض المتوجس .

يتعاطف القارئ مع سندس لكن القصة تناهى بعيداً عن العاطفية
الضحلة وترقى إلى مستوى الكشف عن نقطة التماس التي تربط
وتحصل دائرتين في خريطة العلاقات الاجتماعية .

قد يبدو للقارئ ان الكاتب يخاطبه في قصة فنجان مهوة من نفس
دائرة التعاطف مع اسرة صغيرة يموت عائلها الموظف متواجه ارمته
وابناؤه محننة غيابه كأب وكزوج وكعمال للاسرة (تراكم الديون حتى
يقترب العم طلب اعانته من وزارة الاوقاف ويترك الابن الشاب دراسته
الجامعة ليتحقق بوظيفة مفيرة وتخطب الابنة الشابة لموظفي عجوز) .

وقد يبدو ان الكاتب يكشف للقارئ عن اقنية النفاق الاجتماعي
اذ يتظاهر العم بالحزن على أخيه ويتظاهر البقال بالوفاء نذكرى
المرحوم ويطلب زملاؤه الرحمة للفقيد وهم يتهمون عن سرقاته . لكن
القراءة العميقة لابد ان تتجاوز بالقارئ هذين البعدين (العاطفى
والاجتماعى) الى تأمل الميث الكامن في حقيقة الحياة والموت . ان
نهوى شرف الموظف الصغير قد يكون له ما يبرره اجتماعياً واقتصادياً
ولكن لماذا تنزوى صورة الاب المحبوب (قبل ان تتوارى في ظلام التنسیان)
في عقل ابنته . لماذا تشتق لرؤیة صدقها والاب الميت لما تزنى اتفاسه
تملاً البيت . ان الاب يموت نيتهاوي وجوده مادياً وعاطفياً ومحنوياً
ويندفع المتشبثون بعرية الحياة ليملأوا — دون لحظة انتظـار —
الفراغ الناجم عن اختفائه .

في هذه القصة نرى الملامح الاولى لأسلوب في البناء يعتمد على
تمدد وتنوع عدد من الدوائر المتداخلة تفضي كل منها الى الاخر في هدوء
وانسياب حتى تنداح دائرة الاخرية في فضاء من السكون وتنصت .
في قصة النافذة نرى من منظور آخر نفس الاحساس بانتقاد الحياة
للمعنى ونرى ما يعتريها من دوامت هادئة او عنيفة وقد هيمنت عليهما
جميعاً روح عابقة .

تتقدم ناظرة المدرسة المجاورة لاحدى المصالح الحكومية بشكوى
شد بعض موظفيها لأنهم يعاكسون من النواخذ طالبات المدرسة ويتفق
الجميع الموظفون ورؤساؤهم على تناهية الأمر لكن هذا الاتفاق لا ينسق
مع ما اطلقته الشكوى من افعال وردود افعال تتسم بالحدة والعنف .
لقد خلقت الشكوى الأعدمة الواهية لسرح لا حد لتناهته ولكن الممثلين
مندمجون في ادوارهم بكل الجدية : انها تحرك في المدير العام احساساً
تدبرها بالظلم تطلق منه شكاواه المريضة وتنطلق وكيل النيابة الى حد
الانزعاج وتطلق بين الموظفين روح الحقد والتربص .. ان ثمة قرارات

عليها نصر واستجوابات واتهامات جارحة واستقالات ومواجهات غاضبة تصل الى حافة المدams .

في هذه القصة يضيف الكاتب الى ملامح اسلوبه الذي يعتمد تعدد وتداخل الدوائر مزيدا من الدقة والاتساق انه يبدأ القصة بـ بعد مستويات الاطمئنان لعارية الحكاية وتفاهتها وينهيها بالقصوى درجات المبالغ العصبي « وكانت الصيحات الرفيعة تعلو وتختلط الى ان صارت صرخة واحدة متقطعة تتكرر باستمرار » وبين البداية والنهاية تتصاعد التفاصيل بكل دلالتها النفسية والفكرية في تدرج وتوافق وانضباط .

تميز قصة النافذة عن القصص السابقة بالتحسول عن ضمير الغائب الى ضمير المتكلم وهو تحول لا يكاد يشعر به القارئ لأن ملامحه تناسب في هدوء وتدراج ولأن الكاتب يمهد للانتقال باستخدام الضمير « نحن » ولأن المتكلم يروى القصة من مسافة نفسية بعيدة مما يجعله قريبا من صوت الراوى الحايد .

ان ضمير المتكلم سيتيح للكاتب التخلص مما قد يعتور القصص السابقة من بروادة التصميم او مما قد ينال حيويتها من فتور او شحوب وبهيء له في قصتي الكلمة والمظاهر فرصة التجسيد الاولى والاعمق لهمومه الوجودية . يستبطن الكاتب في هاتين القصصتين مشاعر الشخصية الرئيسية وافكارها و هواجسها وتساؤلاتها ويستقبل المرئيات والاصوات وقد تشكلت بطابع حالاتها الشعورية ويصبح البناء القصصي من خلال انتقال والتوازن بين اهتمامات حاضرها وتداعيات ماضيها بين مشاعرها المضمرة وكلماتها المنطقية وبين تدرجات حضورها وغيابها في ذات اللحظة .

لم تكن الكلمة التي سدها رجل مجھول لاسباب مجھولة الى وجه بطل القصة الا حبرا التي في حياته وقد كشفت الدوامات التي طرات على سطحها الى اي مدى كانت تلك الحياة فارغة الى حد الخواء . لقد مضت كل سنوات عمره بلا صدقة او حب او عشق بل لقد مضت بلا عداوة او خصومة او خلاف لقد اجهد ذهنه كى يبحث في الماضي او الحاضر عن سبب يبرر الاعتداء عليه فلم يجد الا حكاية تافهة جرت وقائعا في سنوات مراهقته ومنذ ذلك الزمان البعيد مضت حياته في ركود تام بين المكتب والبيت والحانة . ان كمال رفيق الحانة لا يصدق ان رجلا ما اعتدى عليه انه يصرخ : انت تتوهم ، نحن لا يحدث لنا شيء ، نحن لا نفعل شيئا ، لا شيء غير اتنا هنا الليلة ، هنا غدا ، هنا

بالأمس ، نحن هنا في خمارة صفيرة حيث سنمومت نحن هنا حيث متننا بالفعل بلا ضربات بلا ثمن بلا شيء لا شيء أبداً .

يعكّف الكاتب على هذه الشخصية التي تحيا بلا انفعال ولا عواطف ولا يقين والتي تتوالى أمامها صور الحياة بكل الوانها الزاهية والباهنة دون أن تتطاول إليها في موقعها البعيد .. يعكّف الكاتب على هذه الشخصية ليزيد ملامحها عمماً وتلقيداً في قصة المظاهره . يحيى بطل المظاهره حالة عميقة من السالم يجعله في حالة من العجز لا يقوى عليها على رفض الطعام الذي عافته نفسه أو الواجبات العائلية الزائفة يجعله لا يقوى على مواصلة الالحاح على أخيه لتسليمه المستندات التي تمكّنه من بيع نصيبه في تركه أبيه بل جعلته لا يجد من الحماس ما يمكنه لتابعه السير حتى النهاية فيما بدا مغامرة جنسية مأمونة العوائب . انه يتسائل لم لا ابكي ارتکز على هذا الحسائط وابكي ؟ وما الفائدة ؟ هل ساجن كما تقول امي ؟ وماذا يحدث لو جنت ؟ لن اضطر لأن اكلم احداً او استمع الى أحد . لن امشط شعرى كل صباح امام المرأة واكره نفسي » .

يتوقف بطل القصة امام مظاهره احتفال بالفوز في دوري الكرة . انه يرى في الاعلام المرفوعة والنعش المحمول ومخب الهممارات ونعصب الجمهور نفس الحقيقة التي تجسست في قصة النamide (تفاهة الحياة) وتهافت الاحباء على حصاد المهميم) لكن البطل لا يكتفى بالتأمل انهادي: الرصين لقد هبنت عليه روح من سخرية واستهزاء جعلته ينضم الى جمهور المظاهره (هو الذي لم يشاهد في حياته مباراة واحدة) مردداً شعاراتهم بنفس الحماس المتعصب العنيف .

يستعيد الكاتب في قصتي اللكرة والمظاهره من تكنيك الصورة السينيمائية حين يعمد لتجسيد عمق المسافة النفسية التي تنفصل البطل عن الاهتمام بمعطيات الحاضر المباشر الى اضافة تفاصيل كثيرة (الى نفس الكادر) ترمدها عين البطل دون أن يعكس هذا الرصد ادنى درجة من درجات الاهتمام . ان الصور تتدفق على عيني البطل واثنيه ملا يتتجاوز مستوى التلقى حدود الاحتكاك الفيزيقى بين الذبذبات الضوئية والصوتية واجهزه الاستقبال . انظر كمثال ما تراه عين بطل المظاهره في قاعة السينما او بطل اللكرة في الحانة (رأيت في مرآة الحانة وجوه الجالسين واقفيتهم رأيت الشعور المصففة بطرق مختلفة بفرق في انجانب وبغير فرق والرؤوس الصلعة والرقب النحيلة بخجرة بارزة وانرتاب الغليظة .. الخ) .

يطور الكاتب هذه الصيغة السينمائية بحيث تتجاوز ذلك الدور الجزئي ليرى القارئ في قصتي المطر فجأة ويجوار اسمك ملونة كيفية تجسدت في ارفع مستويات التوظيف الفني وارقاءه وأغفاه بالدلائل .

في « بجوار اسمك ملونة » ينتزع البطل من قلبه الهمامد وروحه الخائرة ما يمكن من الحماس كي يتصل بزميلته في العمل بل والاعتراف لهما بحبه وبعد التمنع المعهود والشكوى من شبكات الرقابة المالية تخبره بعد تردد محسوب أنها ربما تأتى للقائه في الموعد المحدد . إن البطل ينتظرها في المكان المحدد ولكن دون أن تدعى إلى فديبه وعقله صور من وجودها الحسى أو العاطفى أو الفكرى . أنه لم يسعد بالكلمة أو اللقاء المنتظر . لم يحتشد بالكلمات المناسبة لتشخيصها على الاقتراب منه وفهمه والاطمئنان لدوانعه . لقد تأخرت ثلاثة ساعات ولم يقلق لم يحدث شيء من ذلك لأن الحب كان نورا خافتًا يزغ في سمائه نصنع حالة شاحبة من ضياء دون أن يقوى على زححة الظلام . لقد ظلت عيناه تدوران حول اسمك ملونة في حوض زجاجي وذئبة وحيدة على منضدة صغيرة ومجموعة فتيات يتكلمن الفرنسيية .. انفع . حتى عندما جاءت وقد تجملت للقائه رأت عيناه بلا بسها وأظافرها والوان المساحيق على وجهها لكنها ظلت بعيدة . لقد حانت لحظة المكافحة والنجوى فهل ينطلق لسانه . أنها تحدثه ليرى من شخصيتها ما اعتقدت انه يرضيه ويجدبه اليها (اراءها في الحياة ضراحتها واقعيتها .. انفع) لكن النور الخافت يذوى في قلبه ببطء وهو ملؤه لننتشر في فراغ اختفائه اللوان ثنتى من التفاصيل التافهة .. أنها لحظة الشعر تموت تحت وابل من جزئيات نثرية لا معنى لها تتواتى بتواصل واصرار .

في قصة المطر فجأة فتقرا معالجة أخرى لرحلة بزوج الحب وظهوره واختفائه في تلك السماء الملبدة بالصمت والحزن : يهمس البطل لصديقه أحبك ماذا أفعل لكن الهمسة تضيع في صخب الشارع انه يرفع صوته فتسمعه لكن اعترافه يضيع مرة أخرى في شبكة التمنع والتظاهر باتلامبلاة ومواصلة الثرثرة التي تصنع بينهما مسافة محسوبة . لكن حبه نيس من القوة بحيث يمكنه الاستمرار والامتنال لشروط اللعبة انه ينهى الأمر قائلاً وأنا أيضا لا أحبك .. كنت .. كنت أريد أن أحبك ولكن . ولكن الرذاؤ الذي يبدو خطوطا شفافة مائلة كان يملأ العالم وكان يتسلط بتوالى واصرار .

يعمق الكاتب احساس القارئ بعالم اكتسى بلون الرماد والتراب باضافة هذه الصورة التي تحفل وحدها بين زحام الاشياء المنشطة والمبتلة بثقل الكتلة وسطوع اللون وقوه الحضور : مرقت بسرعة قطة

سوداء مبتلة وتحت المنضدة المجاورة نفضت نفسها ثم جلست بهدوء
واحتضنت جسمها الاسود اللامع بذيلها الكبير ثم راحت تتطلع اليه
بعينين حضراوين مستفهماين .

* * *

تجاوز بها طاهر دائرة الهموم الوجودية من خلال ايمانه بقيمة
طلت في قلبه صلبة وشامخة . لقد كان ايمانه بالحرية . بحق الانسان
في ان يحيا بكل ابمداد وجوده حقه في ان يعمل وان يتذكر ويبعد وان يبحث
بكل طاقاته عن معنى للحياة هو جسر عبوره الى دوائر الهموم الاجتماعية
والسياسية .

كانت قصة نهاية الحفل سنة ١٩٦٧ بعد هزيمة ١٩٦٧ وخلال
حرب الاستنزاف حيث ما تزال البيانات العسكرية تذاع واللون الازرق
يطمس مصابيح السيارات وأجهزة الرقابة تمارس سطوطها على محرى
الصحف وكتاب المسرح ومعدى البرامج وعيون التقارير تلاحق الجميع .

في الحفل مجموعة اصدقاء كتاب وشعراء ومخرجون اجتمعوا للاحتفال
بعد ميلاد زوجة احدهم وتهيأوا جميعا لسهرة بهيجه : ثمة طعام
فاخر وغير وشراب واسطوانات وعلاقات حميمة تسمح للفكاهات بالخفف
من وطأة المنوع والمحظور حتى تكون البهجة خالصة ثمة اتفاق على
تجنب احاديث السياسة وال الحرب والنقد .

لكن الهموم المطرودة خارج الابواب المغلقة تتسلل اليهم وكأنها
الفازات السامة : ان الداعيات البريئة تتکا جراحها وتحرك في كل
منهم مشاعر الخزي من جبنه او نفاقه او اشتراكه في تشيد الواجهات
التي كانت تخفي خلف بريقها الزائف نذر الكارثة .

ان التململ يبدأ من اللحظة الاولى لوجود الرواى الشاعر الشاب .
ان سكوته يفسر بالصمت المتعمد وانطواه بالترفع وعجزه عن الاندماج في
مرحهم يعطيه في عيونهم مظهر الطاهر البريء الذى ينأى عن موقع الملوثين .
وتنحصر مع ساعات السهرة موجات المرح وتظل تذر الاحساس بالذنب
وتطفو من الاعماق اصوات الضمائر المكبوبة فتتعالى الاصوات تبرر
او تکابر او تدعى الاستقامة والشرف او تستدعي الشهادات المنسية
من زبان الكفاح القديم واخيرا تنطلق الاتهامات والشتائم لتهمال
على رؤوس الجميع وبعدها تهب عوامض البكاء .

في هذه القصة نرى استخدام الكاتب لأسلوبه في صياغة الاحساس
بالمأساة التي يراقب منها الرواى احتفال الاصدقاء من خلال التوقف عند

تفاصيل صفيرة لا تعكس اي دلالة (تمثيل الراقصة على القاعدة الخشبية – بقايا الديك الرومي على المسائد – الحشايا الجنية بالصالون) لكن هذا الاسلوب يلعب هنا دورا ثانويا .

يعتمد بناء هذه القصة على تقاطع محورين وتدافعهما حتى ينحصر متوازيا ما بدا في اول القصة قويا وغلبا ويعلو في آخر القصة باليقاعاته الثقيلة الوطأة مابدا في البداية خافتتا وواهنا . ان المرح والبهجة ونشوة الشراب والضحك هى نغمات اللحن الاول نغمات تبدأ عالية وقوية وصافية الا من شوائب التعلمel والقلق من وجود الوائد الغريب بشبابه وصمته وبراءته وتتسع النقط السوداء في مهرجان الاضواء الملونة عبر تراكم الاحساس بالخجل من حيل الهروب والادعاء وارتداء الاقنعة حتى تمتلىء اللوحة بالمساحات المشتعلة بمشاعر الخزي والندم وتتوارى شعاعات المرح الغارب في تعليقات يكتنفها الاسف والاعتذار وبقايا الدموع .

في نهاية الحفل مجموعة من المثقفين الموهوبين تفتح وعيهم بفضايا الوطن في صفوف المظاهرات الطلابية التي خرجت في الاربعينات تطالب بالجلاء والدستور ودفعهم انتماؤهم الوطني الى مراكز التدريب للمشاركة في صد عدوان ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ولكن هم قد تشوهدت نفوسهم متأيّدة قوية تاهرة مسختبراتهم وظهورتهم وكيف تحولوا الى فريق من مبدعين التصانيد المعتمنة والقصص المطموسة المعالم والمسرحيات الباحثة عن بر الأمان تحت الوجبة الدعائية الرسمية او في عروض الترفية والابهار وامانين التحلق الشكلي . هل كان السبب هو تعسف الرقابة ام سطوة الاجهزة البوليسية ام وطأة قوانين الطوارئ ، ام ان كل هذه الصور ماهي اقتuesta متعددة لحقيقة الاستبداد السياسي .

ولكن لماذا يبدو المقهورون بهذا الانسحاق ويبدو القاهرون بهذا الجبروت . الا يملك المقهورون من اسباب القوة ما يمكنهم من معاونة توى القهر ؟

يحدس القارئ اجابة الكاتب على هذا السؤال خلف قصر، الاب والصوت والصمت وكومبارس من زماننا والخطوبة . في كل هذه القصص نرى وجوها متعددة لشخصية قوية مسيطرة تهلا المساحة الكبرى من التكوين بطلال سلطتها وارادتها ووعيها بمصالحها وخلاصها لاملاعها وشهواتها وسعيها الدائم لانتزاع المزيد من الحقوق والمزايا (انظر الزوج في الاب والام في الصوت والصمت وملك العمارة في كومبارس ووالد الخطيبة في الخطوبة) ونرى في هامش ما حولها شخصية اخرى تتبعها او تتعلق بها او تنزوئ خوفا منها او تتملقها .. شخصية تدور حولها

يتهافت وضفف (انظر الزوجة في الاب والبنت في الصوت والصمت والمهندس في كومبارس والشاب في الخطوبة) فاذا علمنا ان هذه الشخصيات تتنازل دائما عن حقوقها وتنسحب من مواقعها وتفقد الوعي بعناصر قوتها وتحيا في غياب كامل عن الرؤى والأفكار التي تتسرق مع شبابها وعمرها . اذا علمنا كل ذلك ادركنا ان توى الطفيان تتضخم بفضل ابتلاعها للحقوق التي انسحب عن الدفاع عنها اصحابها وشرفنا ما يضفيه المتهورون بالفلة والجهل من أسباب القوة لقاهرهم .

يضيف الكاتب في هذه القصص الى اسلوبه في الصياغة التصميمية كل ما في اسلوب العرض المسرحي من قدرة على التأثير : الديكور الاضاءة المؤثرات الصوتية الملابس حشد الاحداث في مكان واحد العناية الفائقة برسم الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات الكشف عن التوتر الدرامي من خلال جمل الحوار ومساحات الصمت ضبط ايقاع التصاعد والنهضة عبر الذرى المتتابعة واخيرا البدا من لحظة تحرك العناصر المتهورة لنيل ما تراه حقها من براثن الشخصية المهيمنة الرابضة في رسوخ واملاء وصلف .

ان سر هذا الاختلال الفادح بين القاهرين والمهورين يمكن في وعي القاهرين بحقيقة انتماهم الطبيعي وجهل المتهورين بحقيقة القوى الاجتماعية التي ينتمبون اليها ويعيشون بين صنوفها ويدفعون من اموالهم ودمائهم ما تت kedde من تضحيات دون ان يرقى وعيهم الى مستوى الانتفاء العميق لها .

ان الكاتب يسافر ببطله الى احدى مدن الشمال الأوروبيى كى يجسد عمق التمعطش الانسانى للانتماء . في قصة بالامس حلمت بك نرى كيف يعاني ثلاثة اصدقاء محة الاغتراب عن الوطن . ان المحة تأخذ شكل السلام والحزن والصراع والارق والكوابيس وتأخذ محاولات الافلات من وطاتها اشكال الهياج بالطرق الصوفية او السعى للخلاص من العالم بالعيش في الصحراء او الاستسلام بهدوء واصرار ويرقى الكاتب بمعنى الانماء عن حركتها الالية المتواتلة بهدوء واصرار ويرقى الكاتب بمعنى الانماء عن حدود الجغرافيا والاجتماع ووحدة اللغة والتقاليد والتاريخ الى حدود حضارية ذات طابع انسانى عام اذ يتجسد في محة ان مارى وتشوفها الدائم لعالم بلا اوبئة وبلا فقر او شر او حروب واحساسها بالوحشة والوحدة و حاجتها لأن تؤدى في الحياة دورا يعيد الى روحها السكينة وقلبا الحماس .. يتجسد في كل ذلك معنى ان يكون الوطن هو منظومة القيم التي تتسع لطموحات الروح وتوافق مع روح العصر وتضع لازمان في موقعه الصحيح على خريطة الوجود المادى والانسانى والاجتهادى .

يحرص الكاتب على تجسيد تجربته الفنية حتى تبلغ ارفع مستويات الحضور لذا يحتشد بكل اساليبه القصصية : نحت اللغة لاستخلاص المعايير الشعورى للتجربة فى تشكيل موسيقى دال تعدد الدوائر وتداخلها وتحاورها رصد التفاصيل التى تعكس المسافة النفسية التى يراقب منها انراوى الاشياء توظيف المفردات المسرحية (الديكور الاضاءة حالات الطقس اصوات الطيور .. الخ) وهو يضيف الى كل ذلك ما تعكسه الاحلام فى صور يكتنفها الفموض لكتها قادرة على الابحاث بما تعانبه الشخصية .

لقد كانت رحلة بهاء طاهر على صعيد الترقى الوجданى خروجا من دوائر التعاطف الانساني والحس الأخلاقى الى دوائر الهموم الوجودية والاجتماعية . وقد تجسدت هذه الرحلة على صعيد البناء الفنى في التحول عن اساليب الصياغة التقليدية والاحتشاد المتواصل الدؤوب لخلق الاجنبية الجمالية والتعبيرية لصياغة جديدة تعزف الحانها على كل اوتار القارئ الحسية والعاطفية والفكرية وتطمح الى بلوغ العمق العميق من وجданه. صياغة هي نسيج بالغ الدقة والاتساق والاحكام صنعت خيوطه مجموعة علاقات تشكيلية وعمارية وايقاعية ودرامية وتضافرت فيها عناصر من مفردات المشهد المسرحي والصورة السينمائية والتكونيات العميقه الغور والدلالة في رؤى الاحلام .

عروس الرمال

محمد يوسف

وغريب يا سقف العتمة والتوهان ..
لما التعب بيحلى ع الحته ..
وييزن ملع البحر ف الجنة ..
حين بزوج تلال النخل ..
وبحين اتقاقي المهمة والعته ..
نات الخريف وسط الشتا بردان ..
ماتت عروسه من ازارع اللي انتظر نظرة ..
لقت دراع الصدف ع الحلق ..
واتجمع الخوف شقيق الهيئة والظلمة ..
جال الصدى في المكان .. دق الخشب ف الصدر ..
ناق اللي مات منتظر ف الطل ..
شق الهاتف بين العيون الدهشانيين ..
الباب على وقفتة ..
فارد دراعاته العريضة ف الحيطان ..
والشمع ساح م السودان ..
واتقطع الحبل اللي واصل للدماء ..
سقطت صوارى الشقف وسط امواج السديم ..
لقت مجرات النجوم بين الكلام والفجر ..
كانت عروس الرمال بتندى للشاب الوحيد النبه ..
الصوت بيكتب من جهات الأرض ..

بيزلزل البنيان ويدك تكوين الخلايا ..
حضرن الوحيد الحزن .. نخل الفزع واحتجاب التوابيا ..
لسه الغنا فادح ولسه شعر الصدر بيدق الطبول ف اللحم ..
افتتح بيبيان الحصار .. اخرج بمجداف الكل ..
لوح بعرض الطريق والصدر .. افتح بيبيان الحصار يكبس عليك
المطر ..
يروى شقوق انتفتحت ف الجلد .. واتحجرت حين التباس الخطر ..
كانت عروس الرمال طايحة ف طول الشنق ..
وكانـت بـتحمل بـين خـيـاشـيم الـريـاح آخر حـصـان نـفـق .. اركـبـ على
جـثـته ..
دلـدـلـ فـ اـقـدـامـكـ عـ المـهـلامـ انـرـخـو .. اـغـرسـ كـمـونـكـ فـ الـيـدانـ ..
انـزـعـ شـعـورـ العـرـقـ .. اـرـكـبـ ..
حينـ ماـ بـيـسـيلـ عـ التـرـابـ بـقـعـةـ منـ اللـوـنـ الـىـ فـاضـ مـ النـهـرـ ..
اجـرىـ بـطـولـ العـزـمـ .. شـدـ اللـجـامـ .. يـطـلـعـ مـعـاـكـ الحـنـكـ ..
شـكـهـ بـمـهاـزـكـ .. يـدـخـلـ فـ جـلـدـ الـبـطـنـ ..
كبـسـهـ عـرـوسـ الرـمـالـ ..
رافـعـةـ عـضـامـ الـىـ قـبـلـكـ ..
رافـعـ سـلاحـ منـ اـزاـزـ مـصـهـورـ ..
تنـدـهـ عـلـيـكـ لـلـنـزـالـ تـدـخـلـ طـابـورـ الدـورـ ..
ويـدـورـ فـ صـدـركـ خـبـثـ انـكـسـارـ السـلـامـ ..
تسـقـطـ فـ حـضـنـكـ سـلـمـ النـخـلـ الطـوـيلـ ..
وـتـسـيـلـ كـمـاـ فـرـسـكـ فـسـقـقـ تـرـابـ النـسـورـ ..

ماء الاكسجين

محمد حسان

جمت عليه في المكتبة ، طاشت يده ، لم تكن يدي مستعدة لاستقبال سلامه ، كلّى كان موظفاً لحنه على الخروج ومتابعه ما يحدث .

الإشارة دودة .. بيتة تزحف ببطء ، احتوت الاشارة على سيارة شرطة ضخمة اطلت من شبакها اياد نسائية ، تصدرت اليدى يد كانت اطول منهم ، بدا من الجزء الظاهر من السكم الابيض ان هذه اليد صنعت بطريقة جيدة لتصلح كيد لامرأة جيدة ايضاً ، تحركت الاصابع — المفرودة والمطلة من الشباك — من اسفل لأعلى — ارتبطت الحركة بأصوات تطلب سجائر ، نزلت متاة من سيارتها ، استندت على جانب السيارة حاولت توصيل السجائر لليد مرة وأخرى ، تدخل شاب وناول اليد السجائر .

سألني عن نوع القضية — حاول اخفاء اسنائه وهو يبتسم : دعارة .. — ليس مهمًا هم في ايدي الحكومة والسيجارة ثمنها غال في السجن ، اطلت شعيرات صفراء جذورها سوداء من تحت غطاء راس ابيض ، لعلهن في السجن لا يجدن ماء اكسجين يعden به نلوبين شعورهن — تابعت محاولات صاحبة اليد والشعر المؤكسد لقطل من الشباك، تغير لون الاشارة، سمعت السيارة، اطل صوت : يا واد يا حليرة — اي لاف يو — بحبك تعامل زرفى في السجن ، ..

تكرر الصوت .

قال لي : قلت لك .. دعارة .. ولاد كلب .

تحسست سجائرى وانتظرت تغير لون الاشارة .

الكل في واحد

عبد الستار سليم

مثقب الشمس نمارك
من غير ظلال .. وجهك
جسم يتندد ملحا - فسوق
شطوط بحار المالم - قلبك
والصمت الذاهل ..
بورق في عينيك
مشلوج القسامه

سوق جبلال « الاب » الداكنة الاصداء
ها انت تما نق .. مجر النور ،
واعطر الورد .. وطعم عزائم « نابليون »
وكان المصبع مليء بالاخفاق
يتأتيك الموج .. وهذا البحر الهادر
هذا الزبد الابيض ..
سوق الخييل .. يجيء
ليل .. هذا الوجه ..
وجبهة كوح الناسك ..
ثوتا للابحـار
وحشا - رغم الليل - على الاتماء

* * *

زارتنا الشمس .. فما حظيت بلقاء الناس
ذهبوا للفلبة بحتطبون
أشجار النخل .. بكل العتم تجود
والشارع .. بمثغر في ارجاء الربيع
والحشف .. وطين الماء .. وجراح مستعص ..
بنسدون السزاد
يا وجع البحر

بليل ن فهو فيه الأجم .. والأنسلم
.. آه ..

ما أوجع موت النسر
ـ وظللت وحيدا .. تزجي الله « الأولي »
كالريح .. غيد وجهك
هذا وجهه معصوم ..
بتسلـلـ الـ طـ لـ مـ ة ..
سهمـ اللـ نـ سـ

.....

ذهبوا لـ الفـ سـ بـ يـ حـ طـ بـ عـون
مارتدـ البـ يـكـ العـ زـنـ الشـ يـكـ
لـ كـنـ
وـ هـنـكـ الشـ اـ مـ خـةـ الشـ مـاءـ ،
فـ هـذـاـ الزـ مـنـ الـ لـامـسـيـ
ترـدـ السـ تـرـ مـوقـ بـ سـلـطـ الـ رـ يـ
علىـ الـ اـمـ لـ

* * *

كلـ الأـ سـطـورـةـ زـيـتـ
والـ شـئـيـهـ الشـابـتـ
فـ بـطـنـ الـ كـلـمـاتـ العـبـلـ
ياـ سـيـفـيـ
هوـ اـنتـ
انتـ
انتـ .

النـجـاحـ

رسيس لبيب

« الكشف » :

دبك يصبح

السماء المعتمة ينسى فيها ضوء خفي . . .

الضوء يذوب ذرات المعتمة متقدماً السماء بحراً رملها على وجهه
فتـضـبابـيهـ وـدخـانـيهـ ، وـتصـابـعـ الـدبـكـةـ وـتـنـادـيـ .

يشـبـعـ الضـوـءـ فـيـ الـبـحـرـ الرـمـادـيـ ، وـيـشـرـعـ الـأـفـقـ مـرـوـحـةـ زـرـقـاهـ كـبـيرـةـ ،
وـتـسـبـيـطـ الـعـصـامـيـ ، تـزـقـرـ ، وـتـبـزـغـ مـنـ أـمـاشـائـهاـ ، وـتـضـحـكـ بـزـقـاتـ
مـرـحـةـ .

تكـبـرـ مـرـوـحـةـ الزـرـقـةـ فـيـ الـبـحـرـ الرـمـادـيـ ، وـتـنـشـتـ نـتـفـ الـضـبـابـ
وـتـنـرـقـ ، وـيـلـقـ بـعـضـهاـ لـونـهـ الدـخـانـيـ ، وـيـصـحـوـ النـبـتـ الـأـخـرـ ، وـتـخـلـعـ
سيـقـانـ الزـهـرـ النـحـيلـةـ .

يشـبـعـ الضـوـءـ فـيـ السـمـاءـ ، يـبـدـدـ مـوقـ الضـبـابـ بـنـكـشـفـ بـحـرـ الزـرـقـةـ
الـعـمـيـةـ ، وـتـنـازـهـ ذـرـاتـ الضـوـءـ ، تـحـتـشـدـ فـيـ قـلـبـ الزـرـقـةـ نـتـفـ وـتـصـنـوـ،
وـيـصـلـوـ بـحـرـ السـمـاءـ المـغـيـرـ الـرـحـبـ ، وـيـرـفـ سـرـبـ حـلـامـ أـبـيـضـ ، يـطـلـقـ
بـنـعـومـةـ نـبـيلـةـ فـيـ بـحـرـ الزـرـقـةـ الشـفـيفـ ، وـتـنـمـيـلـ زـهـورـ عـبـادـ الشـمـسـ ،
تـرـفـعـ وـجـوهـاـ مـبـوـحةـ نـحـوـ السـمـاءـ ، وـتـخـرـجـ الـبـيـوتـ فـيـ أـطـرـافـ الـمـدـنـةـ منـ
قـلـبـ اللـلـيـلـ مـضـيـةـ وـجـدـيـةـ وـظـاهـرـةـ .

يـمـضـيـ فـيـ الـخـلـاءـ الرـحـبـ ، يـسـرعـ فـرـحاـ نـحـوـ الـأـفـقـ الـبـعـدـ ، تـحلـقـ
مـبـنـاهـ فـيـ بـحـرـ الزـرـقـةـ الـوـضـيـعـ ، تـسـبـعـ مـيـنـاهـ وـتـسـتـحـمـلـ فـيـ النـورـ ،
وـيـصـحـوـ الـمـصـنـورـ الـأـخـرـ فـيـ صـدـرـهـ، يـخـلـعـ وـيـنـتـدـىـ ، يـوـدـ لـوـ يـنـطـلـقـ ، يـوـدـ
لـوـ يـطـيرـ ، وـتـنـتـشـىـ كـلـ ذـرـاتـ كـيـاـهـ ، تـتـشـوـفـ وـتـشـرـبـ إـلـىـ الـأـمـالـيـ ، تـوـدـ
لـوـ يـنـفـوـ فـيـ السـمـاءـ الـمـضـيـةـ ، لـوـ تـنـتـشـرـ فـيـ رـحـلـةـ الـخـلـاءـ لـتـوـجـدـ بـالـنـورـ
وـيـلـمـلـمـ .

يقترب منه رجل ومعه طفله الصغير : الرجل نشيط الخطو برغسم
رثاثة الثوب ، صبوح الوجه ودود برغم بقابيا النوم ، والطفل يسرع الى
جوار أبيه ، يتعلق بجلباب أبيه وجهه الصغير حلو ونضر وقدماء العازيتان
الرقبيتان تدعوان ، تساوتان خطو أبيه .

وياتى عليه الرجل بتحية الصباح ، تحية ملائكة ، مغسلة ، طيبة ،
وتفنز التحية الى العصفور الاخضر في صدره فيهتزه فرحا ويرد التحية ،
بود لو يمد اليدي ليصافح ، ليصادق ، ليغتفر .

ينطلق في الخلاء ، يرق ، يشف ، بحيرة من ذوب عسل النحل النقى
تشبع عند حافة الأفق ، البحيرة تتسع ، تلامس بحر الزرقة المسبىء ،
تتحدى به ، وتنمايل زهور عباد الشمس ، وشرب بوجوها نحو الشرق .
ذوب ذهب مشع يذوب في بحيرة العسل ، يضئها ، يشم من
خلالها ، وتزبغ خصل الشمس الذهبية ، وترف العصافير ، تتوائب ،
وتفتح و تستخفى بين الاشجار .

الشمس خيبة صفراء على حافة الأفق .

الخيمة تكبر ، تناديه بالدفء الثرى ، ويحطق سرب الحمام الأبيض
في الأعلى .

ويرتفع وجه الشمس في جلال .

الشمس تناديه ، تدعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق قلبها الاخضر
سطح الخلاء .

الشمس تناديه ، ندعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق قلبها الاخضر
ليفتح ذراعيه ويعدو طنلا فرحا نحو الشمس .

«اللقاء» :

أنسام الأصيل ترقه حانيه ، تمبل على العشب الاخضر ، تداعيه ،
تهامس الزهور ، تضاحكها وتعب شذاها وتطير ، وترقص الانم فى
رهانه ، وتضوع الشذا فى سكون وادع ينتظر خنق الخطى .

تخنق خطاهما على العشب ، تنقر صدر الأرض الخافق لمفراح
الربيع .

أنامل أيديهما تتماس ، تتلامس تلامسا سريعا واجفا ، وتلتقي عيونهما
لقاءا وامضا ويطرقلن في صمت عذب حنون .

يرفع اليها عينيه ، ترقص خفتات قلبها ، ترمي بطرف عينها الباسم ،
في عينيها شئ راعش ، شئ مضيء راعف ، كلمة توشك ان تنطلق ،
ان تنطلق ، هل هي نفس الكلمة التي يضمها في قلبها ؟ .. هل تنطلق
طيرها ؟ .. هل يطلق طيرها ؟ ..

عمر كامل من الشوق ، من اللهفة ، من العناء ، منذ صباح وشىء من
صدره ، من كيانه كله يتسرّب وبهم متشوقاً ومنتشاً عن الآخر ، يرف
حول الوجه ، يطل في العيون ، ويتحسس الأصوات بحثاً عن الآخر .

وفي الليل ، حين يكون الليل حانياً وعدباً وباعنا على الأحلام ، وحين
يكون موحشاً وحزيناً يشتاق الآخر ، وفي بكاره الشروق ورقاصة الضياء
يعربد النداء بقلبه ، وحين رأها تكلم وتطرّم ، حين رأى خميلة المساء
تربّي على الدافع أحس بفرحة الكشف ، بفرحة الوصول المفاجئ ، وتالقت
المنارات في عينيها فتخلقت فرحته طائراً أزغب ثم طائراً فرحاً يتوق إلى
الانطلاق .

وانطلقاً معاً ، كلّ منها الآخر عن حياته ، عن أحلامه وأنساقه ،
واختلطت الكلمات ، لهنت وبداً وكأنها ستنوقف بفته أمام شئ يجبرها
على البوح والمصارحة ، وفي اللحظة الأخيرة كانت الكلمات تختلج وتنوّف
نفق الشفاه ، كانت الضحكات تترقرق وتضيء وتبدو وكأنها ستنهي
 بشئ رائع وجليل ، وكثيراً ما ارتعشت الأجناف ، والنتف العيون لقاءها
 السريع الراجف لكثما تفرّسرياً ، قبل الممس بلحظة ، قبل البوح بنحظة ،
 نهل وافت أروع لحظات العمر ؟

في شفتيها الرقيقتين النديتين ذوب باسمة ، باسمة حلوة حنون ، هل
سمعت زهرة عصافوره الأخضر ؟

وزرق عصافور صغير ، تواثب واندفع إلى شجرة قريبة ، وزابعه
 بعينين فرحتين .

— أتحبّين الطيور ؟

— أجل .. أحب العصافير الصغيرة ..

— أنا أحب العصافير الخضراء ..

— وهل توجد عصافير خضراء ؟

— هندى واحد منها ..

وكبرت بسمتها ، واختلطت ، والنتف عيونها ، وتالق بحر الخضراء
المضيء في عينيها وسرعان ما استقر بخصل شعرها الطويل الفاهم .

— أين عصافور الصغير؟

وارتعش صوته:

— طار يبحث عن العصافور الأخضر.

وانطلقت تغدو، وترقصت خصل شعرها.

— إلى أين؟

— سلّبّحـت من عصافوري.

وقنـزـت إلى تل صـفـير.

مدت يدها بين أغصان شجرة وضـحـكت ، لـحـقـ بها فـانـطـلـتـ تـغـدوـ،
استـخـفتـ بـجـذـعـ شـجـرـةـ ، لـحـمـاـ فـلـسـرـعـ إـلـيـهاـ ، ضـحـكـاـ مـعـاـ ، وـضـاءـتـ
عيـونـهـماـ بـفـرـحـ ولـيدـ باـهـرـ .

ـمـتـ عـيـناـهـاـ بـالـفـرـارـ ، تـشـبـثـتـ بـهـمـاـ عـيـناـهـ فـتـلـبـثـنـاـ قـلـيلـاـ ، وـشـعـ دـفـاءـ
عـيـنـيهـ فـيـ بـحـرـ الـخـضـرـةـ الـعـلـامـ فـتـزـقـزـقـ بـفـرـحـ حـنـونـ ، وـاخـتـلـجـتـ بـدـاهـماـ ،
تـلـمـسـ كـلـ كـهـ ، وـتـعـانـقـ الطـائـرـانـ الصـفـيرـانـ .

«التوحد»:

ضم الكتب إلى صدره، وانطلق إلى القرية الصغيرة.

القرية تلوح ضئيلة، منكمشة، تتسلـلـ بالـعتمـةـ ، وـتـجـتـزـ فيـ صـمتـ
اسـهـاـ الـقـدـيمـ ، وـالـأـشـجارـ الـكـبـيرـةـ تـقـتـرـبـ مـنـهـاـ ، تـحـيطـ بـهـاـ كـمـالـةـ اـشـداءـ،
وـرـمـادـ الـغـرـوبـ يـذـوبـ فـيـ الـجـوـ ، وـيـفـطـىـ لـوـزـاتـ الـقـطـنـ ، يـمـتصـ نـوـصـ
بـيـاضـهـماـ ، وـتـقـفـ شـجـيـرـاتـ الـقـطـنـ صـلـبـةـ وـمـنـظـرـةـ .

عيـناـهـ تـعـانـقـانـ القرـيـةـ ، تـضـمـانـهـاـ فـيـ حـنـوـ آـمـلـ ، القرـيـةـ تـخـتـلـجـ ، تـنـقـضـ
فـيـ غـبـشـةـ الـبـكـورـ ، وـيـنـقـلـتـ مـنـ درـوبـهاـ رـجـالـ اـشـداءـ تـومـضـ النـجـومـ فـيـ
عيـونـهـمـ بـالـغـرـحةـ الجـسـوـرـةـ ، وـتـشـرـعـ نـزـعـهـمـ بـالـنـاجـلـ ، وـتـكـاثـرـ الـأـنـرـعـ ،
تـشـتـدـ وـتـزـاحـمـ ، تـتـحدـ مـعـ آـلـافـ الـأـنـرـعـ ، مـعـ مـلـاـيـنـ الـأـنـرـعـ الـتـىـ تـقـبـلـ مـنـ كـلـ
صـوبـ ، وـيـتـخلـقـ كـلـئـ هـائـلـ بـمـلـاـيـنـ الـوـجـوهـ وـالـأـيـديـ ، وـيـمـضـ هـادـرـاـ ،
وـرـأـيـاـ ، وـمـنـتـصـراـ ، وـتـنـفـضـ القرـيـةـ ثـوـبـ الـمـدـادـ ، وـتـلـاخـذـ الشـمـسـ فـيـ
أـحـضـانـهـاـ فـقـضـيـ ، أـبـيـتـهـاـ وـتـقـشـرـ ، وـتـجـلـلـ الـبـيـوتـ بـالـفـسـحـكـاتـ الـجـنـلـ ،
وـبـيـزـغـ مـنـهـاـ الـأـطـنـالـ ضـلـاحـكـينـ فـرـحـينـ .

لو أنها جاءت معه، لو أنها رأت صدق وودعيون أصدقائه، كانت
ستحبهم ويحبونها، كانوا ينصلون إلى كلماتها الدائمة الواثقة.

اهلا .. اهلا .

ويزغ صنوان من فم البوص بطرف الحقل على مدخل القرية ،
يحف اليه فرحا ، يشد على يده بكثرة الكبير ، ويضمه الى قلبه .
— منذ الظهرة وانا انتظر ، او حستنى كثيرا ، كثيرا .

وتعلق كلن كبير ان طيبان .

ودارا حول بيوت القرية ، وضمتها دار صفيرة .

وفضوء مصبح الفاز الصغير يضيء وجه صنوان الطيب والطفل
والفرح ، وتترافق نفحة الضوء تطرد الظلمة والظلال بعيدا عنهم .

— احضرت الكتب ؟

— نعم .. وهدية لك .

وتهلل وجه صنوان .

— ديوان الشعر ؟

— اهداه اليك الشامر الذى تحبه .

وصنم صنوان ديوان الشعر ، عانق الشعر بتأمل خشنة وحانه ،
وضامت عيناه بفرح غامر .

— ياه .. كل هذه الكتب لنا ؟

— وساحضر اكثر منها في المرة القادمة .

واحتشدت العينان الفرحتان بالامتنان وذوب الحب .

وفي سكون الليل العميق قرما معا ، قرما التصيدة التي يحباتها :
ورفت الكلمات دافئة وحبلى ، حلقت في جسلة ، ووقنت أمام الليل البائل
القديم تطلو كلمات المسر .

وخفق القلب بنقرات خلقة مالتت عيونهما في تشه فرح .

ودخل الاصدقاء الثلاثة ، التقت الاكلة في شوق ويدود ، وتجتمعوا
ح حول صفحات كتاب ، واناثل الكلمات بذوب الدفء الى قلوب الرجال
ما خلتني اشواقم ، تجسست كائنات منظورة ، والتخيّت المناكب لمشكلت
اجساد الرجال قبضة كبيرة .

وصاح ديك ، ونبع كلب بعيد فتصايرت الدبكة .

وهي بصوت مشرب بعمق وفرحة الليل :

— لابد ان انصرف الان .

واحاطت به وجوه اضاءها الحب والكائنة :

— لتمكث ولو يوما واحدا .

— سأتأتي قريبا وامكث معكم طويلا .

وهم بالسلام فابتسمت الوجوه .

— سنخرج معك الى محطة التطار .

وعلى مشارف الفجر انطلق الرجال بقامات مشوددة .

وفي قلب الحقول التي بدات تصاحو ، وتحت سماء عميقة الزرقة
ينتشر فيها الضوء الراحد من الشرق تعانق الرجل .

في العدد القادم

* رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد الشربيني .

قصص واثناعاشر :

سالم حفني — عربى سلامه — احمد فرزور — عمر نجم —

محمد هاشم زقلى .

السقوط على الأرض

يوسف ابو ريه

* هل سيعث الله من عنده ثعابين وحشية تخرج على من اكواه
التبن القديم في ظلمتي هذه التي لا ارى فيها كفى ؟ الظلمة ثلاثة : عدم ،
وانا لولا الاحساس بانفاسى المترددة لقلت انه الموت ، والنهاية ، ولكن
ارفع راحتي الى فمى وانفى وأشعر بسخونة النفس الخارج من جرف ،
وانا اسمع صريخ الاستفانة من وراء الباب ، وأسمع السباب والزعيق ،
وضربات اليد المتجمعة فوق بدنها الدين ، وأخشى على حملها من السقوط.

وقدمي تستجيب لرغبة العقل ، فتحرك نحو الباب ، اذن فانا
اتحرك موجعا ، ينفع الالم في اعضاء جسمى المتهلك ، انا حى اذن ،
وارى من خصاص الباب - في ضوء الصبح الشاحب - ما يحدث
بالخارج .

الباب الكبير المغلق ، وطرقات المفيدين من ورائه قوية ، ومتجلة ،
وفي الردهة يقف الاخوان متصلبين ، مستتدلين على العائط . عاتدين
الذراعين على الصدر ، ويد العجوز ابن العجفاء الميتة تنهم بالضرب ،
وقد نفرت عروقها الزرقاء ، وجمد عظمها ، ليهوى باخر قواه على ظهر
المراة المحولة الشمر ، المزقة الثوب ، فتبعد الكدمات على انصراف
المباح . وعلى العنق ، وفوق الاصداغ ، اكتف حمرة ، مطبوعة راسخة
كتتشن قديم ، وعلى الارض تبعثرت عباءة العجوز ، وشمال عمامته ،
وهناك على عتبة حجرة نومه ، وقفت الطفلتان مذعورتين ، ينفضن بدنيهما
بكاء يتقطع النفس ، والدموع سائلة على الخدود ، ولملحمة بسائل المخاط
والاقواه الصغيرة مفتوحة على آخرها تطلق اصوات الرعب وقد بدلت
في ظلمتها اسفان صغيرة ، خضراء .

وانا هنا في جسني مكروه الجسم ، متيقظ العقل ، لا ادرى هل هذه
نهائي ؟ ام حبس الى حين ينتظروا في امرى ؟ قد يصلوا الى ان ياتي
المجوز بحبل سميك ، يلنه حول رقبتي ، ويظل يضغط ، ويضغط ، بكل
الفل المكبوت بصدره ، حتى يعصر الفنق تماما ، ويسهل ميلته الاخرية ،
وتظل العينان الجاحظتان بفعل الخنق خارج المجرمين ولا تربان شيئا
البترة ، فمتكتنس فيها ظلمة اخرى كثينة ، لا يكون فيها نفس ، ولا حركة ،
ولا الـ .

ربما يكتفى بان يرسل احد الاخرين ، ليجرجر عربي المضروح الى
البحر البعيد ، فيربط حول العنق الحجر الثقيل ، ثم يستقطن في الماء
الغويط ، تحت دوامة الجسر الهادر ، ويترکى ابتق وحدى تحت ماء
مستنفذ الهواء ، واسقط ، اسقط حتى طين القاع ، واغوص مرة اخرى
في ظلمة جديدة غير ملوونة ، محاطة بهاء لا نفاذ منه ، ويكون المجوز هناك
اعلى الجسر يرقب الاخ ، ويفرك يده تشفيا ، ويشير اليه من بعيد ،
ليعودا الى الدار بدؤنى ، وباحساس الراحة بعد الخلاص من عار ينكش
الوجه ، ويكسر العيون المعتادة على الكبراء . وانا كنت نبهتها الى ان
المجوز — في الايام الاخرية — لا يطيق النظر في وجهى . ربما يكون قد
عرف شيئا ؟ يوم الجمعة بعد ان عدنا من الصلاة ، وافتشرنا ارض الردهة
لنجتماع على طبالية الغداء ، رأيتها ينظر بجانب عينه الكليلة الى مخذذها
الذى نام على مخذذ المريعة تحت الطبالية ، وانا سحبتها بهدوء ، وهى
لاحقتها بالجاج ، دون اعتبار لنظرته المضيبة وراء فشائتها المبلل بماء
لا ينتهى سيلانه تحت الجن .

وف ذلك الصباح حين عاد من صلاة النجر ، وكانت هي بغرفتي ،
لم تتبه لوعده عودته ، دفع الباب برجله ، ودخل ، وهى خرجت من بابى
مبلة البدن ، بشعرها المنكوش ، تلم بعثرة صدرها المفكوك ، وسمعته
يسألها عن سبب وجودها في غرفة هذا الولد ؟ وسمعتها تجيب بوثوق ،
ويتحدى ، انها استيقظت على صراخ الكابوس ، فجاعت ترفع عن يده
الجائحة ، لثلا يخفقنى ، وهو قد بلع قناعته ، ويفن شكه ، وقال : طب
جمزى لنا لقمة .

ونركها مشغولة باعداد الطعام ، وسمعت دفعه المحاذير لبني ،
ورأيت في اطباقه اجفانى راسه الذى طل من الظلفة ، وشعر راسى المبلول
في عرق الجبهة لا ادرى هل فضح لقائنا ؟ ام اكد معركتى مع كابوس
رهيب كما ادعت له ؟ وانا امتعلت الاستقرار فى النوم ، فمكتت الفطاء
من حولى ، وردت اصوات النوم .

وأنا لا امُرُّ كَيْفَ حَدَثَ ذَلِكَ مِمَّا ؟ فِي كُلِّ مَرَّةٍ حَوَلْتُ دِفْعَهُ ، وَهِيَ
 الَّتِي شَجَعْتِنِي عَلَى النَّفْعِ ، وَكُلِّ مَرَّةٍ أَقُولُ لَهَا : كَمِي . وَلَكِنَّهَا فِي كُلِّ مَرَّةٍ
 تَسْمِعُ نِيمَاهَا آذَانَ النَّفْجَرِ ، وَصَوْتَ مَاءِ وَضُوْنَهِ عَلَى حَنْفِيَّةِ الصَّالَةِ ، وَرَدَّةِ
 الْبَابِ الْقَوِيَّةِ مِنْ وَرَاءِ ظَهُورِهِ ، تَنْتَرِكُ الطَّفْلَتَيْنِ فِي اسْتَغْرِيقِهِمَا ، تَسْعَدُ بِعَشْرَةِ
 شَعْرَهَا ، وَتَشْطُفُ الْوِجْهَ الصَّابِعَ ، وَتَدْلُقُ الْعَطْرَ مِنْ زَجاْجَتِهَا الصَّفِيرَةِ
 الْمَخْنِيَّةِ فِي طَوَايَا هَدْوَمِ الدَّوْلَابِ ، وَاسْمَعُ خَطْوَهَا الْهَيْنِ ، وَمَعَالِجَتِهَا لِبَلْبَ
 غَرْفَتِيِّ ، وَأَنَا أَزْدَادُ انْكِماشًا فِي الْفَطَاءِ ، وَادَارِيَّ وَجْهِي بِوَسَائِلِيَّةِ الْمَطْوِيَّةِ ،
 وَأَزْدَادُ تَنَاهِيًّا ، وَلَكِنَّهَا تَصْرِي بِجَنُونِ ، تَهْزِي الْكَفَ بِحَنْوَهُ يَحْرُكُ الْمَاءَ الرَّاكِدَ
 فِي بَدْنِي الصَّفِيرِ ، فَلَا أَصْحُو ، وَأَشْمُ عَطْرَهَا ، فَلَطَّرَدَهُ مِنْ أَنْفِسِي ،
 وَلَكِنَّهُ يَتَسَرَّبُ مِنَ الْجَلدِ ، يَدْخُلُ فِي مَسَامِي إِلَى دَمِيِّ السَّخْنِ ، وَتَسْرَحُ بِيَدِهَا
 الصَّفِيرَةُ الْمَرْقَاتَةُ عَلَى وَجْهِي ، وَعَلَى جَاتِيَّهُ الْعَنْقِ ، وَتَهْبِطُ بِدِهَا لِتَفْتَحَ
 أَزْرَارِيِّ ، فَيَصْبِعُ صَدْرِي مِبَاحَةً لِلْأَصْبَاعِ مَتَوَرَّةً ، عَفَرَتِهَا الرَّغْبَةُ الْمَارِمَةُ ،
 وَتَرْفَعُ عَنِي جَانِبُ الْوَسَادَةِ الَّتِي مَسَّلَ عَلَيْهَا عَرْقِي ، فَتَمْيِيلُ لِتَشْمِيهِ بِأَنْفَهَا
 الْقَلْقُ ، وَاسْتَحْبَلُ إِنَّا إِلَى ذَرَاتِ عَطْرٍ ضَائِعَةٍ فِي الْهَوَاءِ تَرْغِبُ لَوْ تَنْشَهُ
 فِي شَمَةٍ وَاحِدَةٍ . وَيَتَحْرُكُ فِي الرَّجْلِ ، وَكُلِّ مَرَّةٍ أَخْشَى الْإِسْتِجَابَةِ ، وَلَا اتَّدِرُ
 عَلَى النَّظَرِ فِي وَجْهِهَا ، فِي كُلِّ مَرَّةٍ أَرَى نِيَّهُ الشَّيْطَانِ الْأَحْمَرِ ، وَفِي الْعَيْنِ
 الْحَاتِيَّةِ الشَّبِيقَةِ أَرَى أَبِي الْوَاقِفِ بَيْنَ بَعْيَاهُ السَّوْدَاءِ كَخْفَافِيَّ اللَّيلِ ،
 وَأَسْمَعَهُ إِلَى جَوَارِيِّ ، فَوْقَ سَرِيرِيِّ ، يَهْتَزِي فِي بَكَاءِ الْمَاعِزِ ، وَاسْمَعَ
 اسْتَفْنَاثَاهُ بِالْأَجْدَادِ وَالْأَبَاءِ ، وَبِأَمِّي الَّتِي مَاتَتْ ، وَتَخْبُو الرَّغْبَةُ ، وَتَمُوتُ
 مَعَ تَرْدِ أَصْوَاتِ الْصَّلَاةِ مِنَ الْجَامِعِ الْقَرِيبِ ، وَلَكِنَّهَا لَا تَخْضِعُ إِبْدَا
 لِلْهَزِيَّةِ ، تَنْظَلُ مَصْرَةً عَلَى النَّفْعِ ، فَتَقْتُومُ لِتَخْلُعُ جَلَبَابِهَا ، وَتَسْحَبُ جَلَبَابَيِّ
 مِنْ تَحْتِي ، وَأَرَى بِيَاضِهَا الْمَفْوِيَّ فِي ضَوْءِ صَبَاحٍ يَطْلُ عَلَيْنَا مِنْ ثَقَوْبِ
 الشَّائِدَةِ وَلَا تَعُودُ إِلَى فَرَاشَهَا إِلَّا بَعْدَ أَنْ تَرْتَدَ نَزْقَهَا ، تَعُودُ بِعَيْنَيْنِ تَلْمعُ
 فِيهَا أَضْوَاءَ نَرْحَةِ مَتْحَقَّتَةِ ، وَيَضْفَأُهُ مُنْكُوكَةً عَلَى قَنَاهِ الظَّهَرِ الْمَرْوِيِّ ،
 رَافِعَةً جَلَبَابَهَا الَّذِي أَهْمَلَ عَلَى الْأَرْضِ .

وَأَقْتَرَنَ عَنْدِي آذَانَ النَّفْجَرِ ، وَأَصْوَاتُ الْمَجْوَزِ فِي الْمَرْحَاضِ . وَيَنْقُ
 مَاءُ الْوَضُوءِ عَلَى ذَرَاعِيَّهِ الْمَعْجَلَوِيَّينِ بِخَطْوَهَا الْحَرِيصِ ، وَبِأَنْفَاسِ عَطْرَهَا ،
 وَيَتَهْبِطُ الْدَمُ الزَّاعِقُ فِي عَرْوَتِي .

وَلَا أَدْرِي كَيْفَ بَدَا الْأَمْرُ بَيْنَنَا ؟ رَبِّيَا مِنْذَ كَتَتْ أَسْهَرَ فِي دَارِ أَحَدِ
 الْزَّمَلَاءِ ، أَيَّامَ كَنَا نَتْرَكُ الْكِتَبَ مُنْتَوْجَةً . لِنَضْعُ الشَّايَ وَنَدْخُنْ سَجَانِرَنَا
 الْفَرْطُ ، لِنَسْبِحُ فِي حَكَلَيَاتِنَا عَنِ الْبَنَاتِ ، وَيَكُونُ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ حَكَلَةٌ مَعَ
 بَنْتٍ ، وَاحِدٌ مَعَ جَارَتِهِ ، وَواحِدٌ مَعَ قَرِيبَتِهِ الَّتِي تَزَوَّرُهُمْ فِي الدَّارِ ، وَآخَرٌ
 يَحْكِي عَنْ زَوْجَةِ عَمِّهِ ، وَكَيْفَ رَأَهَا تَسْتَحِمُ فِي الطَّشَّتِ ، مَنْتَصِبَةً فِي جَوْفِهِ
 بِلِحْمِهَا الْأَبْيَضِ الشَّاهِيِّ ، تَبِيلٌ فِي كُلِّ مَرَّةٍ لِنَرْفَعُ الْكَوْزَ ، وَتَقْتُومُ لِتَصْبِ
 الْمَاءَ عَلَى شَعْرَهَا فَيُسَيِّلُ لَامِعَا فَوْقَ الْجَسَدِ كَلَهُ ، وَهُوَ فِي مَكْمَنِهِ نَائِمٌ

على بطنه فوق حطب المطبع ، لينظر من نور السقف لا يحفل بالشمس
انى امسكت راسه دون رحمة ، فتقوم الى سروالها المنشور على الحبل ،
ويدخل عنده الدجاج . ليكتبه باللحم الابيض الشاهق ، وبعنه فمه
ليلق منه اناؤهات المسترحة .

وكانوا يضحكون منه ، ومن خبيته ، وينظرون الى صمق الكثيب ،
وتدور ابتساماتهم الخبيثة على جوانب انواهم ، لأنهم يذكرون جكابي مع
حمارتنا التي كنت اعود بها ، فوق حمل البرسيم . في شتاء قطع الرجلين
الطرقات : ومررت على المقرة المهجورة . وطلع لنا — من تحت الأرض —
لحمار الذكر الذي اطلق نهيقه ، وغفرنا بتراب الطريق ، وضربه صاحبه
ليواسل المسرى بحمله الثقيل ، ولم يكف عن الالتفات الى الحمارة التي
رفعت ثيابها ، وحركت فكيها الغخمين ، تلوك لسانها بشبق مخزون ،
وحرك هذا الرغبة العميماء ، فتنجحت بها وراء واحد من الشهاد
الثانية ، غير حامل بربع المترية ، وبعد ان انتهيت ، رأيت الشاهد
الرابض بزوم بشراقة ، وبطبق الشرر من عينه الخانقة فاجرى تاركا
الحرارة ورائى تتشمم ورق الأرض ، وتعود الى اندار بعد ان رمت
حملها هناك .

حيث لهم هذا ، ولم ينسوه ابدا ، انما يبدون لى رحمة متكلفة ،
لأنى فارغ من قصص المغامرة الحقيقية ، ثم يلمز احدهم اليها ، ويقول :
كيف تركتها وهى ملك يمينك وانت تعرف ما تعرف .

وبليمدون الى ثيابها الفضى قبل ان تدخل دار ابى . وكيف كانت
الحكايات تتناقل عنها . وعن اختلافها في حقول الذرة بالشاب الذى رفضه
ابوها لنقره ، ثم منحها للمجوز الشرى ، نظير ايجار مدانين ، بعد ان
هلكت بهذه المحتاجة . وكيف ارغمت على الزواج من الكهل . البلد كلها
تعرف ذلك ، وقد مصممت البلد شفاعها عجبا ، والمجوز ابى لا يهتم ،
ادخلها الدار ، وغلق الباب والشباك ، وصلك اذنه عن كل ما يدار ، وربما
لا يعرف انها كانت الرغبة الحامية لجدعان البلد .

ورضيت بقصمتها ونصيبها ، واولدها العجوز طفلتين ، بعد ان عزل
والديه الكبارين ، وجعل لكل واحد منهما دارا مستقلة على اطراف انبلد ،
وفرغت حجرات الدار الكبيرة ، وصرت أنا وحيدا بينهما ، لا يهتم بي
المجوز ، ولا يسأل ان كنت اطعنت في يومي ام لا ، نسيين تماما ، فانا
صغر السن ، منكى على كتبي ، سارح مع الزملاء ، لا يهتم ان كنت
ابيت في غرفتي ام اننى انام في دار زميل ، ولا يذكرني الا حين اتف امامه
نحوه اطلب المعرفة ، او اطلب ثمنا لكتاب جديد . ونبهنى الصاحب

البها ، وكانت هن في غلة ، ولا ادرى ان كانت مهتمة بدارها الجديدة
الواسعة ؟ ام نكرها هناك في حقل صديقها القديم ؟ كل ما اعرفه هو ما
اراه من سحومها المبكر ، وعملها الدؤوب في الدار ، ما بين عشة الدجاج
والزريبة ، وغسيل المواتعين ولحف البنتين والكتنس ، وتنقية الحب وطحنه ،
واعداد الطعام للمعجوز . ورات — ذات مرة — وقفت المستقرة أمامها ،
وانتبعت من فقلتها لعلم صدرها المدلوق في نم الطفلة ، ولتصبح في وجهي:
ملك واقت كالصنم .

ورات ارتباكي ، وانسحبى من أمامها الى الشارع . مخاطب
الخطو ، التفت من وراء ظهرى ، وفي عينى رجاء : انا لا اقصد .

وكان خوف من المعجوز يهمن اراداتى .

وفوجئت بأنها مقبلة على غير العادة ، تهشم بي ، تدخل على
حجرتى ، لتسأل ما اذا كان لدى غبارات تحتاج الفسيل ، وفاجئتها مرة ،
وهي على طشت الفسيل ، تترقب قميصى من أنثما ، وتطلق تحذفه
نصرة .

وانهت الحفر الذى كانت تبديه أمامى ، فلا تهتم ان تنلق وراءها
بلب حجرة النوم ، وامضوا في هدوء القليلة لراها وحيدة في فراشها ،
رائعة ذيل جلبابها الى صدرها لتبدو اتخاذها ساطعة في غبش الحجرة ،
وأميل برأسى الى الأرض ، وكأننى لا ارى . وتجلس على درجة السلم
مهملة ، لا تهتم بعرى اتخاذها . ولا بسروالها البدى حتى لعين الغريب
الذى بعمر من الشارع .

وكانت الليلة التى طرقت فيها بابى حاملة كوب الشاي لنفسه
امامى ، وأنا منكىء على السطور ، ولا ادرى هل قصدت الى هذه
اللحمة التى كهربت بدنى ، وانحنأتها بالصدر المתוوح على آخره لارى
الغواية المحبوسة خلف شفافية الثوب ؟ وسألتني : عاوز حاجة ؟
وساءلت نفسى : هل هذه عنابة ام بولدها ؟ ام انها تعلم بالفار الذى
اشعلها الاولاد فى جسدى ؟ ام هى رغبتها غير المحتقة ؟ ورفضت تسؤالى
الآخر .

وقلت : ولماذا مني انا بذلك ؟

حتى تحققت ذلك صباح يوم شتوى كثير البرد لا مشو بعد خروج
المعجوز على الانس اللاهنة في فراشى ، واتوم فاجدتها الى جوارى .
وكلن دنى ، وكان قرب ، وكان اثم ، ارعبنى طعمه عقب وقوفه ، وقلت :

لن يحدث هذا مرة أخرى . ولكنها تعودت على ذلك وتعود جسماً على
سحوة الأذان ، وأصوات المرحاض ، ودقق ماء الوضوء ، وخطوها
العذر ، ومطر أنفاسها ، وكل مرة حاولت التخلص من وسوسة الشيطان
الذى يتبع في نس ، وكانت بعد كل مرة اخفبط رأسى في الحائط حتى يسبيل
الدم ، وتعمدت الهروب من البيت ، وتعودت السهر مع الزملاء ، وطللت
سرحتنى معهم ، وتنقل لسانى في حوارى ، وهم لا يطمون سرى المخبوب ،
ما زالوا يسخرون من واقعة العماره ، ويدفعوننى للاتئم معها ، وهم
لا يعلمون انه وقع ، ولا اقدر على اعلان نحولت أمامهم ، كما يفعلون ،
وتحبب بشرتى لم يلخصنى ، ولا سرحتنى الطويلة .

وابى اعرنى بالانتقطاع من السهر خارج الدار ، ومدى بقطنم لعنة
العيش ان نعلت ، ومررت أنها وراء ذلك ، ومدت ، وقلت : ملتكن توبيا
في دمها .

ولكمها تعفن من ولهاها بين ، وتسفر في ذلك ، لاقتيم للمجوز وزنا ،
وقلت : ربما سلوكها تعاهى يعلن عن شئ . وكل مرة اكتب نسبي ،
ومصرت كلّي صاحب الدار ، تسألني من طبيعت اليوم ، تهتم بنظرية حجرتى
وترتيبها ، وتهتم بهندامى ، وربما أهملت حاجات الرجل الذى نعيا في ظله .
وكلها قررت الهرب نهائيا ، ولكنني قلت : ما هي قد حملت ، وربما
يسندها ذلك عن غوايتها .

ولكن آذان النجف ينطلق ، وأصوات المرحاض ، ودقق الماء ،
ملبس خطوها العذر وأشم رائحة مطراها ، وتألق باصواتها اللاهنة ،
وتقترب ، وترفع جاكيت الوسادة وتسوى يدها على جبهتي ، وعلى جاببي
الرقبة ، وحول الانف ، وتلتف ازرار تبصى ، وأحس يدها المتوردة المبلولة
لوق شعر الصدر ، وأكتم أنفاسى ، وامتعلم النوم ، دائعاً يدها بتوة
إلى بعيد ، وتقوم لتلتف عنها جلبليها ، وتسحب يدها توبى منة ، وأرى
لسمها في العيسم الزاهي ، وأرى انتفاخة البطن تحته ، تترنّد الرغبة ،
ونقوم متخفين على دمعة الباب القوية ، لنجد المجوز منكوك العباءة ،
بيده الخشبة الفظيعة ، ومن وراء شله المحلول ، أرى الشاربين العظيمين
للأخرين ، بعيون مستطلعة دهشة .

اذن فقد كان يعرف ، ويكتم في صدره ، لم يذهب هذه المرة الى
الجلع ، بل انعطاف الى دار الاخرين ، وجزرها الى هذه العجرة
ليكونا شاهدين على فعلنا العرام ، ويرتك على الاخوان ، والجوز الذي
ذهب عاته يسحبها من شعرها المحلول الى الردهة ، ويكسس عليها باخر
انفاسه .

وأنا مصلوب على الجدار ، أطلقى الفريات من أربع أيام حية ،
تضرر قوة بهيبيه مكونة لهذا الصباح العاهر ، ويتناول احمد السكين
الذى ييرق فى ضوء الصبح الوليد المطل من المنور ، ويسبحنى الى هذا
المخزن .

وها أنا قلبي يأكلنى الرعب من ثعابين جهنم التى قد تتطلق على من
التبن القديم وتنهىنى الخشبة من أسياغ محماة في النار المرتبة ،
تنفرس في لحمى ، نيمترى ، وتنساقط عظام هيكلى لتكون نهاية عذابى ،
ولكتى ما إزال أسمع صريخها بالخارج ، وأنظر إليها من خصلص الباب ،
تتكلب عليها أصباب عجوز ناشفة ترمي بـ الداون لتموس بضربي آخرة
كتئها ت يريد أن تقمع جنبيها ، ويدها في حرص مستبيت ترمي بطنها ، تجمعه
في ضمة لتفمع السقوط ، ويطفى على صريخها صوت الطرقات العنفية
واهتزازات الباب الخارجى وراء سبل الجiran ، الذين استيقظوا على
استغاثتنا ، بينما ينحوون في كسر الباب لينفذوها من اليد العظيبة التي
طفئت أنفاسها .

في العدد القائم

* رد على د . زكي نجيب محمود بقلم عبد الحكم قاسم .

* النصر الكامل لمسرحية :

البيت في ميدان الجيزة — محمد الشريينى .

قصص وشعر :

سلم حفى — عربى سلامه — احمد زرزور — عمر نجم —

محمد هلال زقلى .

الشاعر عبد الرحمن عبد المعطى حجازي

نبيل فرج

- * عطلت الهجرة السباق الطبيعي لوجودى في مصر ولكن اكتسبت معرفة أكبر بذاتى وبآخرين .
- * وحدة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .
- * مفردات الشعر رموز لمعرفة شاملة تحاول اكتشاف القوانين والصور الكلية .
- * ينتمي الأدب إلى اللغة التي يكتب بها لا إلى العواطف التي يعبر عنها .

استطاعت حركة الشعر الجديد ، في مصر والوطن العربي ، أن تخرج في الخمسينيات على عمود الشعر التقديم ، وأساليب البلاغة التقليدية ، بفضل مجموعة من الشعراء حققوا وجودهم الأدبي من خلال التجارب الشعرية المرتبطة بالواقع الاجتماعي والسياسي ، في متغيراته الأساسية ، وبالحياة المعاصرة وقيم الثورة العربية ..

وتعد تجربة الشاعر احمد عبد المعطى حجازي ، التي عبر عنها في ديوانه الاول « مدينة بلا قلب » (١٩٥٨) ، حين وفدى من الريف إلى العاصمة ، من الأعمال المميزة التي تبنت موقنا واضحا من الطبيعة والعالم ، يمكن اختصاره في حلم الشاعر بمدينة أخرى متماسكة ، تتپرس بالصدق والعدل ، تختلف المدينة القادة ، المبنية بالشعر ، التي اصطدم بها هاتيك الايام ، بكل رموزها وشاراتها ، ويفصلها عنوان الديوان بدقة بالفہ .

كان حجازى يتطلع ، ولا يزال ، الى العصر الذهبى فى زمننا الحاضر والازمنة القادمة . وكان الشاعر بين يديه ، ولا يزال ، اداة من ادوات الاصلاح ، والتمرد ، والثورة .

وفي اطار التزام الشاعر بقضايا الواقع والوطن العربى ، مضت مسيرة احمد عبد المعطى حجازى عبر دواوينه التالية ، لا تتنكب طريقها ، او ترتد عنه ..

صدر له سنة ١٩٦٥ « لم يرق الا الاعتراف » ، يرصد فيه المهزائم وخيبات الامل التى ادت الى نكسة ١٩٦٧ ، وما تخللها من احظيات انتصار . ثم « مرثية للعمر الجميل » (١٩٧٢) ، وفيه يتجاوز الشاعر الموقف الفنائى البسيط ، الذى يتوازى مع العالم ، الى موقف اكثر تركيبا وتجريدا ، تتعقد فيه خبرة الشاعر ومعارفه واحساسه بالتواحش والاستمرار مع الاعماق الداخلية ، كما يتجلى بصورة واضحة في ديوانه « كائنات مملكة الليل » (١٩٧٨) ، الذى يكشف عن ادراك موضوعى لحقائق العالم ، يقف ازاءها الشاعر من الخارج ، ويتجول بين معانيها ، بعد ان كان ادراكه لظواهر الوجود وشئونه الصغيرة — في البداية — ادراكا ذاتيا جزئيا ، ينبع من انتمائه المباشر ، لا من قدرته على، الرؤية العميقة الشاملة .

اما بالنسبة للفة البشرية ، فقد اغتنى نسبي التجربة الفنية الحية بتراث واساليب جديدة ، تفيد بشكل ما من تراث الادب الشعبي ، ومن بعض عناصر القصيدة العربية ، في آن واحد دون ان تقع في الركاك ، من جهة ، او تنقاد ، من جهة ثانية ، لصيغ الفصاحة المصوكة ، التي ايلالها الاستخدام .

وإذا كانت هجرة الشاعر القسرية الى فرنسا ، منذ اكثر من عشر سنين ، لها اكثر من وجہ ، واكثر من اثر ، على حياته وفننه ويبحثه عن الحقيقة والمثل ، ففي هذا الحوار نتعرف على موقفه منها ، كما نتعرف على رأيه في بعض القضايا الفكرية .

— كيف تنظر الى تجربة الهجرة من الوطن ، ما بين الكسب والخسارة ؟

— تجربة الهجرة عطلت السياق الطبيعي لوجودي في مصر ، لكنها من ناحية اخرى اغنت وجودي عاملا .

وعندما أتكلم عن السياق الطبيعي للوجود ، أقصد أشكاله المادية والاجتماعية المعروفة : أني أعمل في هذه المؤسسة الصحفية ، وأقيم في هذه العمارة ، والتقي هؤلاء الأصدقاء ، في هذا المقهى ، وأنشر شعري في هذه المجلة ، أو تلك الصحيفة ..

لأشك أن هذه الأشكال تونق علاقة الشاعر بقرائه ، وتصل بينه وبين مادة الهمامه ، التي لا توجد إلا في مكان بالذات هو بالنسبة إلى مصر.

لكن وجودي في باريس لم يكن انقطاعاً عن وجودي في مصر ، فقد ظلت أكتب بنفس اللغة ، واتجه إلى نفس القراء ، وانتسب إلى ذات الحضارة ، وأواجه ذات المتكلمات وأحاول أن العب فيها دوراً ، ليس دوراً فنياً فقط ، وإنما دوراً فعلياً كذلك .

وهكذا تجد أن عناصر المكسب وعناصر الخسارة متداخلة جداً ، ولا تستطيع حتى أن تفصل بعضها عن بعض .

— ماذا عن انعكاس معايشتك لأدب وتراث أجنبي على تجربتك الشعرية وتطورها ؟

— الشاعر المبدع والفنان عامة تطرد قدرته الابداعية مع اطراد سعة نطاق حريته . فلأنك تبدع بقدر ما أنت حر .

اتساع الثقافة يزيد مساحة الحرية ، لأنك يزيد من القدرة على الاختيار ، وعلى اكتشاف الذات . وانت تكتشف ذاتك لا لأنك دائماً وحدك ، ولكن لأنك في مواجهة الآخر .

وأظن أن هذا فرق بيني وبين بعض الشعراء الآخرين ، الذين ذهبوا إلى أوروبا لينقذوا ذاتهم ، ويعتنقوا ذات الآخر .

في أوروبا اكتسب معرفة أكبر بذاته ، وادراماً للبعد بيني وبين الآخر ، وبالتالي امكانية الحوار وضرورته .

وهذا هو ، بالضبط ، هدف كل الحضارات والثقافات : وسيلة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .

اما أن يندرج الكل في واحد ، فهذا ما أرفضه . نحن لا نريد واحداً ، بل نريد أطراً متحاورة ومتناصقة .

ولا شك أن معرفة الإنسان بلغة أجنبية مثل الفرنسية ، لها هذا الغنى ، يساعدك على أن تكتشف غنى الحياة من ناحية ، وغنى نفخته من ناحية أخرى ، وأن يستفيد بهذا الغنى .

وهذا هو معنى التجديد . فنحن نجدد لا لنشئ شيئاً مختلفاً ، وإنما لنعبر عن حياة جديدة ، عن رؤيا جديدة للعالم ، وعن طريقة جديدة في التصور والتفكير .

من هنا أيضاً يمكنني أن أقول إن كثيراً مما يكتب الآن في الشعر على أنه نموذج للحداثة ليست له من هذه الحداثة شيء ، لأنها بالعكس يدور حول رؤية محدودة ، ويستخدم عدداً محدوداً من المفردات ، ولا يكشف شيئاً من العالم .

ومما يؤسف له أن هذا لا يقتصر على الشعر ، وإنما يتعدى ذلك إلى القصة . فالقصة التي استعانت لغة الصحافة أصبحت قصة فقيرة لأن اللغة فقيرة .

ودقة التعبير مطلوبة في الأدب كما هي مطلوبة في العلم .

— من المعروف أنك بدأت حياتك الشعرية بالقاء قصائداً في جمعيات الطلبة والملتقين . ماذا منحك هذا الشكل من التوجه إلى الآخرين؟

— في ظني لا حياة للشعر بدون انشاد . الشعر يظل غناً، مهما أمعن في التركيب والبناء والرمز والإيماء .

والعالم كما يقول بعض الفلاسفة موسيقى . العالم موسيقى لا بمعنى المباشر للكلمة ، ولكن بمعنى النظام ، والشعر نظام دون أن يلقي . ولكنه حين يلقي يكتمل أو يتجسد في أكمـل صورة .

وبفضل هذه الخاصية ، خاصية الالقاء والاتصال بالناس ، تأكدت أو تبلورت في شعرى العناصر التي يمكن أن نسميها عناصر غنائية ، والتي أظن أيضاً أن لها وظيفة تركيبية أساسية فيه .

— على الرغم من أن الادراك العلمي الموضوعى للواقع يختلف عن الادراك الذاتى الحسى ، فإن الفطرة السليمية للشاعر — التي يفصح عنها ديوان مثل «مدينة بلا قلب» — ترقى إلى سمت الادراك الأول .

— في الشعر لا يوجد ادراك موضوعى بمعنى الادراك العلمي ، لأن موضوع الشعر ليس المفردات ، كما في العلم . المفردات في الشعر رموز لمعرفة شاملة .

ان الادراك الشعري قريب جداً من الادراك الفلسفى ، وقد يتفق أحياناً مع الادراك العلمي ، اذا فهـما هذه العبارة بمعنى الحقيقة او الادراك الشامل .

يتصل العلم باكتشاف الجزيئات اكتشافاً دقيقاً ، بينما يحاول الشعر والفلسفة أن يكتشف القوانين أو الصور الكلية .

يستطيع العلم الاجتماعي مثلاً أن يجد في «مدينة بلا قلب» تعبيراً عن تصدع المجتمع العربي القديم وقيام مجتمع عربي جديد . لكن «مدينة بلا قلب» لا تقف عند هذا الحد ، لأنها تجاوز التعبير عن مرحلة إلى التعبير عن الإنسان في مواجهة الحياة وأموات ، عن حلمه الدائم ، وانكساره الدائم .. الخ

لذلك يتصرف التعبير الشعري بالشمول .

يستطيع العلم أيضاً أن يقرأ معلقة طرفة بن العبد على أنها تعبير عن خوف البدوي الوثنى من الموت . لكن طرفة بن العبد كان يعبر عن الموت مطلقاً ، عن رعب الإنسان الدائم من الموت ، وتحديه للموت .

— تقول في بعض مقالاتك إن الشعر هو اللغة قبل كل شيء .

وبهذا القياس تعتبر شاعراً عربياً مغرياً يكتب بالفرنسية ، مثل جمال الدين بن الشيغ ، شاعراً فرنسياً . وبذلك تنفي ، بجرة قلم ، الروح العربية الأصيلة التي يتشكل الشاعر على أرضها .

الشعر ، في رأيي ، هو روح الشاعر ، ورؤيته ، وحمله ، وآشواقه ، وليس لفته .

هل إذا كتب يونيسيكو أوبيكيت باللغة العربية مسرحيات العبث واللامعقول ، بكل ما تزخر به من عدمية ، تعتبره كتاباً عربياً ، يدرج أدبه في التراث العربي ؟ !

— نعم ، لو كتب يونيسيكو أوبيكيت مسرحياته العبثية اللامعقولة باللغة العربية ، لكان أي منها كتاباً عربياً يدرج أدبه في التراث العربي ، لأن الشعر أو المسرح أو الرواية لغة قبل كل شيء .

الأدب هو اللغة ، لا العواطف التي تعبّر عنها اللغة .

وسوف أطرح لك القضية بالعكس . هل لو كتب لمارتين قصيدة يعبر فيها عن عواطف عربية ، هل تعتبره شاعراً عربياً ؟

لقد استلهم بعض شعراء القرن التاسع عشر ورساموه وموسيقيوه عالم الشرق في انتاجهم ، وحاولوا التعبير عن عواطف ورؤى شرقية . هل يمكن اعتبار هؤلاء عرباً ؟

خلاصة ما أراه أن الشعر والأدب ينتمي إلى اللغة التي يكتب بها ، لا إلى العواطف التي يعبر عنها .

رد آخر على الدكتور حامد يوسف ابو احمد حسول
شعراء السبعينات ما لهم وما عليهم ٠

شعر السبعينات المصري :

الواقع الاجتماعي والتفسير السيكولوجي

حلمى سالم

- ١ -

صار من الملحوظ ، في الفترة الأخيرة ، أن التجربة الشعرية المصرية الشابة (التي يطلق عليها بعض النقاد مهطلع « جيل السبعينات ») — على ما في المصطلح من تحفظ) تتعرض لحملة شبه منتظمة من الانتقادات والاتهامات المشتبهة والمقالية .

وليس من هدف هذا الحديث البسيط ، أن يدفع عن التجربة الشابة هذه الفائلة الشرسة ، ولا ان يdamفع عن شعر وشعراء هذه الموجة المجددة ، ولا ان يتصدى بالتفنيد والدحض للمزاعم العديدة التي تحفل بها انتقادات المنتقدين ، واتهامات أصحاب اصبع الاتهام .

يود هذا الحديث ،حسب ، أن يناقش — بادب الحوار وأمانة الزمالة وأصول السجال الأدبي — قضية أساسية تبرز كأساس أولى عند معظم الناقدين ، يبنون عليه — منذ البدء — موقفنا بمبدئنا ، بل قبليا ، في انكار واستكثار ما يحاوله شعراء التجربة الجديدة من تجديد فنى .

- ٢ -

هذه القضية الأساسية ، هي التي يلخصها ذلك الاتهام الذي يقول ان هذه التجربة الجديدة تفتقر — مما تفتقر — الى الضرورة الاجتماعية

للتجميد ، وتخلو — من ثم — من استنادها الى الدوافع الموضوعية التي توجب التجديد الفنى ، لتصبح — بالتالى — مجرد نزوع نسكلى فردى للتجميد ، لا يستحبب لایة ضرورة اجتماعية او موضوعية .

ان اصحاب هذا الاتهام يؤسسونه على ضوء المقارنة مع تجربة « الشعر الحر » في الخمسينات ، التى كان التغيير الفنى فيها يتم « متجاوزا مع مضمون تيار القضايا الاجتماعية والقومية » . ومن ثم ، فقد « ظهرت الحاجة ملحقة لواجهة تلك العلاقات الجديدة في اشكال فنية مختلفة . فكانت عملية التجديد بمثابة استجابة حقيقة ، اصابت كل الانواع الأدبية . وفي الشعر بدا واضحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق اشكال جديدة وبين حجم التغيرات ، تلك التى كان يطرحها واقع لا يثبت حال »(١) .

وهو تفسير صحيح — في احد وجهاته — لتجربة الشعر انحر ، لكن أصحابه ، يحجبون هذه الضرورة الموضوعية عن شعر التجربة الشعرية الجديدة ، فيرون ان هذه التجربة الجديدة ظهرت في اطار اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفنى .

كائهم يريدون ان يقولوا لنا بوضوح : لقد نشأت الضرورة الموضوعية للتجميد مرة وانتهت ، مثلا نشأت التغيرات الاجتماعية مرة وانتهت ، وسكن الواقع والفن على ذلك وتجمدا ، فأصدروا عن الضرورة الاولى — الاجتماعية والفنية — او فاصمتوا !!

والواقع ان المرء يستشعر الكثير من الحرج والغريب اذا فكر ان يشرح لهؤلاء الناقدين — وببعضهم جدلليون تقدميون — التغيرات والتبدلات التى « برجلت » الواقع الاجتماعى والثقافى والسياسى في النصف الثاني من السبعينيات وكل السبعينيات والنصف الاول الحالى من الثمانينيات.

ولكن يبدو اننا مضطرون — وسنضطر مرات ومرات — الى بعض البسيطيات المخلة (والمسطحة احيانا) لكي نعيدهم الاشياء الاولى ، التي كان ينبغي ان تكون مختصرة ومكتسبة سلفا في اي حوار جاد .

فإذا كان الواقع الاجتماعى — السياسي — الثقافي الذى صعد في سياقه « الشعر الحر » يموج بتقلبات وتغيرات استدعت التجديد في الاطر الفنية والمعرفية ، فالسؤال هو : الم تكن السنوات الخمس عشرة السالفة موارة بالتحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي استدعت التجديد في الاطر المعرفية والفنية ؟

وهنا ، يبدو للمرء — من ناحية — ، ان هؤلاء الناقدين بنظرون لعقد السبعينات باعتباره عقدا ثابتا راسخا ساكنا ، خاليا من اى تقلل او تغير او تقلب ، ومن ثم يستنكرون ان يكون به « موجب موضوعى » للتجديد الفنى .

انه ، في نظرهم ، معاكس للفترة التي انتجت « الشعر الحر » حيث كان الواقع آنذاك « لا يثبت على حال » ، بينما الفترة الحالية « تثبت على حال » واحد لا تريم !!

ومن ناحية ثانية ، يبدو للمرء ان لدى هؤلاء الناقدين مفهوما واحدا وحيدا للتغيرات الاجتماعية للواقع الاجتماعي ، يقصرها على المعنى « الايجابي » فحسب ، بحيث يرون ان التطورات السابقة كانت باتجاه التقدم ، فهى توجب التجديد والتغيير الفنى ، بينما تغيرات وتقلبات السبعينات كانت في اتجاه سوء ومدمر ، لا توجب التغيير والتجديد الفنى .

معنى هذا ، انهم يربطون « التغيير الفنى » بالتغيير الاجتماعي « الايجابي » ، بما يتضمنه هذا الربط من « مفهوم اخلاقي » ، يتجسد في الاعتقاد بأن هناك تغيرات « شريفة ومحترمة » وتغيرات « سيئة وقبيحة » ، وأن الاولى هي التي ينبغي — فقط — ان تكون موجبة موضوعية للتجديد . أما الثانية ، السيئة القبيحة ، فلا توجب تجدیدا ، واذا اوجبت تجدیدا فلن يكون الا تعبيرا عن « مرض وتمزق نفسي » !!

- ٣ -

ليس من مراء في ان طبيعة التغيرات الاجتماعية في الحالتين مختلفة: حالة التغيرات في الخمسينات وبعض السبعينات من ناحية ، وحالة السبعينات وبعض الثمانينات من ناحية ثانية . لكن « الضرورة الاجتماعية للتجديد » في الحالتين حاضرة وبارزة ، وان اختلفت طبيعتها ، ومن ثم طبيعة التجديد الشعري في الحالتين .

وهذه مسألة ربما يسمع مقام آخر ، في حيث آخر ، بتنصيلها وتوضيح الفروق بين طبيعة التغيرين : الفروق في طبيعة التغيير الاجتماعي، وفي طبيعة التغيير الفنى ، في الحالتين .

على أن ما يعنينا ، هنا ، هو ان نشير الى ان اصحاب هذا الاتهام ، يصعب عليهم — فيما يبدو — ان يتصوروا ان الضرورة الاجتماعية

للتغيير - في الواقع والفن معاً - هي ضرورة دائمة ، يمكن أن تطرح نفسها أو تنفجر كل عقدين ، أو كل عقد ، أو حتى - من الناحية النظرية - كل لحظة .

وهذا هو الفهم الذي ينسق مع اعتبار ظاهرة الفن احدى ظواهر الواقع – على نوعيتها بين هذه الظواهر – الا اذا كان هناك من يرى ظاهرة الفن مسلحة او مفصلة عن ظواهر الواقع انتصala مطلقا .

ان الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير او بواعنه ك مجرد نازع شيطاني لدفهم ، بل هم يستشعرون هذا الهاجس كاستجابة داخلية عميقة (ربما غير ملحوظة لمس اليد ، وربما غير مدركة بوعى مباشر مرصود) للتغيرات في الواقع الذى يعيشونه ، متشوفين الى مواكبته او مناقضته ، او مواكبته ومناقضته ، في آن .

والدهش ، هنا ، أن معظم ناقدى هذه التجربة الشابة ، هم من النقاد الذين يعبرون في كل المناسبات عن ايمانهم بارتياح الفن بالحياة الإنسانية ، وبالصلة « الجدلية » بين البناء الاجتماعي والبناء الثقافي . وهم ، أنفسهم ، الذين يسهل عليهم — فيما يختص بشعرنا — التخلّي المبين عن هذا الإيمان ، ليتسنى لهم وصم شعرنا بالانعزال عن الواقع الاجتماعي وبالفيبيوية عن هموم الحياة البشرية !!

والدهش ، كذلك ، ان معظم هؤلاء الناقدين هم من يرون ان عقد السبعينات كان واحدا من افحى العقود الانتقالية في التاريخ المصرى بأسره ، والحديث منه بخاصة ، وانه العقد الذى شهد انهيار وتبدل كل او معظم عناصر البناء المصرى ، ومعذ لك ، فانهم يتسائلون ، حينما يتصل الامر بتجربتنا الشعرية : ما هي دواعي مزاعم التجديد عند هؤلاء ! الشيماء الحدد ٤٨

نحن مخضطرون ، اذن ، الى التبسيط المخل والمدرسي ، حتى نضع أيديهم ، على بعض مظاهر التقلقل الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي جرى في السبعينات ، فنذكرهم — على سبيل المثال لا الحصر — بتخلف و « تلخبط » التركيبة الاجتماعية والطبقية ، وانقلاب التوجهات والمبادئ القومية والوطنية والسياسية انقلابا عكسا لتصحيم ما ترسنا عليه ، انه

المعد صديقا وما تربينا على انه الصديق والشقيق عدوا ، وانهيار قيم العمل المنتج والعلم لصالح القيم السوقية و « الفهلوة » السبابية والاجتماعية والاقتصادية ، وسيادة الثقافات والفنون الرجعية والظفيفية والتافهة والمخربة ، وانقلاب سلم القيم الاجتماعية والمعرفية والروحية على السواء .

وسؤالنا هنا : اليis لذك كله صلة بضرورة التغيير عموما ، ومن بينها ضرورة التغيير الفنى والشعرى ؟

- ٤ -

كيف نفسر تجاهل هؤلاء الناقدين للنظر الى القضية بهذا النهج القوي ؟

يصعب ، في تقديرنا ، الاعتقاد بأن ناقدينا لا يدركون هذا النهج القوي ، ومن ثم فان الأرجح ، فيما نرى ، هو انهم يدركونه ولكنهم يعمدون الى ذلك الفصل لغرض معلوم .

والغرض ، في هذا العمد ، هو التأكيد على تلك المفاهيم الكلاسيكية هن « الالتزام » الحرف ، الذي يربط بين الفن والواقع ربطا ميكانيكيا مباشرة ، بحيث لا يكون الفن ثوريا الا اذا كان نرجمنا فوتونغرافيا للصراع الاجتماعي وشعارات مباشرة للقضية الوطنية ! ولا باس ، في ذلك ، من قليل من التجويد (الفنى المألوف) . فاذا كان ثمة شعر ليس كذلك فانه بالقطع شعر منعزل عن الواقع مفترض عنه ، حتى لو كان شعراً — او معظمهم — من اكثر الشباب انخراطا في الحياة الثقافية في بعدها السياسي والاجتماعي ، فضلا عن بعدها الفنى ، وحتى لو جاءت هذه الاتهامات من كتاب ونقد لم يعرف عن معظمهم نشاط او فعالية ثقافية سياسية تدل على شرعية انتقادهم للشعراء الشباب واتهامهم لهم بالانعزal عن الواقع الاجتماعي (٢) .

ويلفت النظر ، في هذا السياق ، ان معظم هؤلاء الناقدين ، هم من يمكن ان يقولوا — على المستوى الاجتماعي السياسي — ان الطبقات البرجوازية قد استنفذت محاولاتها في انجاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية ، وأنها عجزت عن انجاز هذا المهام (في التحرير والديمقراطية والتحديث) ، وان انجاز هذه المهام صار منوطا بـلطبقات الجديدة الصاعدة .

ووجه الدهشة ، هنا ، هو أن هؤلاء النقاد : وهم يقولون أو يعتقدون بذلك ، لم يحاولوا للحظة ان يكتشفوا ما معنى هذا الاعتقاد على صعيد الفهم الشعري ، والفنى بعامة .

فإذا كانت البرجوازية قد استندت اغراضها ووصلت الى طريقها المسود - كما يقال - أفلأ يعني ذلك ، على مستوى الشعر ، شيئا ؟

أفلأ يعني ان كتابة جديدة ينبغي ان تنهض ، متجاوزة اشكال ومضامين ورؤى الكتابة التي اندرتها البرجوازية ابان صحوانها السابقة ؟

هل هذه الفكرة بدعة صعبة ؟

هل هي بدعة صعبة القول بان تجربة «الشعر الحر» في او اخر الاربعينات وكل الخمسينات كانت - من ناحية الاسناد الاجتماعي - افرازا (او تواكبا ، او تجسيدا ، او تمهيدا ، او انعكاسا - كل ما شئت من تعبيرات تصف علاقة التأثير والتاثير الجدلية) 'صعوب الطبقات البرجوازية الصغيرة الى حدود الحياة الاجتماعية والسياسية والوطنية .

لا نظن أنها بدعة مختلفة ، وخصوصا ان بعض من يتهمون تجربتنا من النقاد للتزمن انفسهم يتبنوها بوضوح⁽²⁾ .

فإذا كان ذلك صحيحا ، فان مؤداته ان اللحظة التاريخية التي اطرت تجربة الشعر الحر ، قد استندت نفسها - تاريخيا - على الصعيد الاجتماعي وعلى الصعيد الشعري .

وحتى لا يسارع أحد باتهامنا بالطابقة الميكانبيكية المتعسفة بين تطور البرجوازية وتطور الشعر ، ضاربا لنا الامثلة والاستشهادات المدرسية المحفوظة التي تؤكد على عدم حتمية هذا التطابق حرفيا ، فاننا نبادر بالتأكيد على أننا لا نرمي الى هذه الطابقة بصورة حبيبة صارمة . المقصود ان طوزا مختلفا - اجتماعيا وثقافيا - قد بدات عناصره تدخل في نسيج الحياة الراهنة ، ومما ذلك - على مستوى الشعر - من دلالة .

وعلى ضوء ذلك ، نتساءل : ما وجہ العسر والالغاز في القول بان التغير الاجتماعي الراهن (افتقاد البرجوازية لفتوتها النهضوية انسافية) يستوجب ، او يتواكب مع ضرورة تطوير الصيغ الثقافية التي انشأتها في مرحلتها السابقة ، وفي القلب من هذه الصيغ الثقافية الصيغ الشعرية .

نحن نتحدث ، الان ، عن الاسناد الطبقى والاجتماعى للمسألة الشعرية . ولذا ، فنتعثم الا يقز فى وجهنا قافز صنديد يسند المسألة الشعرية الى بعض الزوايا الأخرى السلبية ، ليعلمها ان للفنون طبيعة نوعية ، او ان الفن ابداع قبل اي شىء ويتابى على هذا التأطير «الطبقى» ، او ان التراث لابد ان يتواصل ويتلحق لا ان ينتفى ، فكل ذاك معلوم ومفهوم وصحيح .

كل ما نود قوله هو ان على هؤلاء النقاد الذين ينظرون الى المسألة الشعرية من زاوية «التمثيل الاجتماعى» — اذا صحت العبارة — عليهم ان يمدوا نظرتهم السلبية هذه على استقامتها حينما يصلون الى التجربة الشعرية ، ليجدوا ان دواعي التجديد الفنى الاجتماعى انصرع من ان تخطئها عين . وليجدوا ان التطورات في اتجاه «الم الوطنى والاجتماعى» ليست هي وحدها التي تستوجب التجديد الفنى ، بل ان التطورات باتجاه «الجزر الوطنى والاجتماعى» هي الأخرى تستوجب التجديد الفنى ، وربما كانت هي الادعى والأحرى بالحفز على هذا التجديد الفنى .

— ٥ —

على انه ينبغي علينا ، احقاقا للحق ، ان نقول ان بعض النقاد قد اشاروا الى الصلة بين شعر التجربة الجديدة والواقع الاجتماعى الذى يعيشون فيه . الا ان المذهل في الامر ان هؤلاء النقاد قد اكتشفوا صلة غريبة مؤداها ان شعرا «السبعينات» قد عاشوا عقدا رهيبا غريبا اضطربت فيه القيم وأنهارت فيه دعائم كل بنيان ، فاهتزوا روحيا ونفسيا هزة قاسية عنيفة ، فلم يستطعوا ان يشكلوا رؤية اجتماعية وسياسية واضحة ، ومن ثم اعتكروا على الذات يلوكونها ويجترونها في شعر ذاتي شكلى مغلق ، يضرب في الفياب المظلمة^(٤) .

ان هؤلاء الشعراء الشباب ، في نظر هؤلاء النقادين ، يستحقون العطف والاشفاق «لأنهم يعانون ارتباكا سببه انهيار القيم السياسية والحضاروية التي تفتحت عيونهم عليها . وقد انعكس هذا على شعرهم وأدى الى اضطراب بنية العبارة اللغوية عندهم»^(٥) .

والواقع ان هذا التفسير الغريب هو اسوى التفسيرات جيما ، لعدة اسباب ، منها — مثلا لا حصر : —

١ — هو يفصل — كما ورد سابقا — بين النظر الى تجربة الشعر الحر — ابان الأربعينات والخمسينات — وضرورتها الموضوعية ، وبين النظر للتجربة الشعرية الشابة وضرورتها الموضوعية .
اي انه تفسير يكيل بكيالين .

٢ - هو يعني ، بالضبط ، ان التجربة الشعرية الشابة ليست الا انرازا « مرضيا » من افرازات عقد السبعينات المضطرب المريض . كأنه يريد أن يقيم « تناظرا » بين « مرض » السبعينات واضطرابها وبين مرض الشعراء السبعينيين واضطرابهم . وهو تناظر غير ملائم .

فنحن نعلم جميعا ان انهيار الواقع او رداعته او تخلفه ، لا يعني حرفيًا - انهيار ورداة وتأخر الشعر الذي يعبر عن هذا الواقع ، في كل حال .

ليست هذه هي العلاقة الجدلية بين الواقع والشعر ، التي يعلموها لنا ، بل ربما كان الأمر على العكس تماما : أن يفرز المجتمع المتدهور المضطرب المتخلف - وبسبب كونه كذلك - شعرا نقيف له ، غير منهار او متخلف او مضطرب .

ان أصحاب هذا التقسيم المتجمد يقتربون بنا من مفاهيم « الارتباط الشرطي » النفسية ، فيعاملون الشعر كأنه « فار بافلوف » تعبيس ، اذا خاب المجتمع خاب الشعر ، واذا اضطرب المجتمع اضطرب الشعر ، ويريدون ان يفهمونا ان هذا هو الجدل .

ان العلاقة بين الشعر والواقع لا تعني - حرفيًا - ان يكون الشعر على « شاكلة » الواقع بالضبط ، لأن الفهم «السليم» لهذه العلاقة يتسع لمعنى ان يكون تعبير الشعر عن الواقع متجسدًا في « مضاداته » هذا الشعر لهذا الواقع ، مضاداته لخرابه ولتأخره ولانهياره ولردعاته ولابتذاله .

في الكلمة : ان « مناقضة » الواقع هي احدى صور التعبير عن هذا الواقع ، بل ربما كانت « أعمق » صور هذا التعبير .

٣ - هو تفسير مهين : مهين للشعراء والشباب ، ومهين لاصحاب التفسير نفسه ، في آن .

مهين للشعراء الشباب لأنهم يتعامل معهم باعتبارهم مشوهين عقلياً ومعوقين نفسياً واصحاب عاهات روحية . ووجه الاتهامة هنا ، ان هذا التقسيم يسقط عن الشعر الشباب شرف وعى الواقع السياسي والاجتماعي ، ويحجب عنهم خصيصة المشاركة الحية في مجرى الحياة المصرية العامة ، تلك المشاركة التي جعلت - وجعلت - معظم هؤلاء الشعراء الشباب غير خاضعين لخراب الواقع الاجتماعي السياسي

الثقافي بما قاموا به من مبادرات ثقافية في مواجهة هذا الخراب، واجهة عملية وثقافية وابداعية^(١) .

والتعامى عن هذه الخصائص في معظم الشعراء الشباب لوصمهم بعدم القدرة على تكوين رؤية واضحة تعينهم على مقاومة الانهيار النفسي والاضطراب الروحي ، هو تماطل عن الواقع ، لكن تظل الفكرة (الوصمة) صحيحة ، مهما كان الواقع مناقضاً لهذه الفكرة المفروضة .

اما وجه الاهانة لاصحاب التفسير انفسهم ، فيمكن في ان هذا التعامى عن الواقع يعني ان هؤلاء النقاد لا يبصرون الواقع ، بل يبصرون ما في ذهنهم من صيغ جاهزة .

وهو مهين لهم ، من حيث انه تفسير سهل ، القى بالقضية كلها على كاهل « السيكولوجيا » والخبل ، في حين ان اصول النقد الامين كانت تقتضى منهم البحث عن تفسيرات وتحليلات اكثر جدية لظاهرة شعر وشعراء السبعينات .

ان أصحاب هذا التفسير « السيكولوجي » لم يعيروا اي اهتمام نقدي لظاهرة : انتماء اغلب شعراء جيل السبعينات الى الفكر الاجتماعي السياسي التقديمي ، من زاوية الموقف الايديولوجي ، من ناحية . وانتماء اغلبهم — في نفس الوقت — من زاوية الموقف الجمالى ، الى هذا النوع من « الاداء الشعري » المرفوض من قبل هؤلاء النقاد ، من ناحية ثانية . كان حرياً بهؤلاء النقاد — اذن — ان يتذبروا هذه الظاهرة ربما تكتنزه من تناقض (ظاهري) ، ويحلوها ليقدموا لنا كلاماً جديداً عن العلاقة بين الايديولوجيا والاستطيقا ، وتحليلاً مفيدة للتفاعل غير التقليدي بين الموقف السياسي التقديمي وكيفيات شكلة في الانتاج الفنى .

اما اطراح هذا العباء الثقيل المطلوب ، ونفي احد طرفي لظاهرة باللغاء ، واللجوء الى اسهل السبيل واكثرها ابندالا — ولا نقول ابتدالا — بوصف هذا الشعر « باللوثة العقلية والخلل النفسي » فهو سبيل الذين يهون عليهم تجاهل الواقع لتظل تهمتهم سليمية ، على احسن الفروض . اما اسوا الفروض — ونرجو ان تكون مخطئين ملتئمين فيه — فهو ان هذا الاطراح هو سبيل العاجزين عن القيام بفحص دروب لهذه الظاهرة لتقديم صلة « صحيحة » — لا « مصحبة » — بين الموقفين المتقابلين (ظاهرياً) في طرق الظاهرة السياسية — الشعرية في هؤلاء الشعراء .

ـ ان هذا التفسير — وغيره من سائر الاتهامات — يستند (في القول بانعزال الشعراء الشباب وتحبيذهم « الشكل » على المضمون

وأنفلاتهم وغموضهم وتعاليم) على حديث هؤلاء الشعراء « عن »
الشعر ، لا على شعرهم نفسه .

وهو نوع آخر من الاستسهال .

وذلك أن شعرهم هؤلاء الشعراء الشباب ما زال ينتظر — ويبدو
انه سينتظر طويلاً — النقاد الجادين (الذين لا تخلص المسألة عندهم
بمرض الشعراء نفسياً ، وكفانا الله مئونة النقد المتعب) الذين يضيئون
جوابنه الفكرية والاجتماعية والسياسية نضلاً عن جوابه الفنية .

ول يكن لهؤلاء النقاد أسوة حسنة في التأويل الجاد الذي قام به
الناقد محمود أمين العالم مع شعر حسن طلب ، ذلك التأويل الذي لم
يحجم عن أن يفسر تفسيراً اجتماعياً أحدي قصائد حسن طلب : التي
بعدها أولئك الناقدون ، وغيرهم ، ذورة اللعب الشكلي المصمت ! (٧) .

أغلب الظن ، اذن ، ان هؤلاء النقاد لم يقرأوا من شعر انشعاء
الجدد — لا من ناحية الكم ، ولا من ناحية طبيعة القراءة نفسها — ما يتبع
لهم مثل هذه الاحكام السهلة .

- ٦ -

وحتى حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر وقضايايه ، لم يقرأ ، او لم
يفهم بالعدل والأمانة الكافيين ، بل قرأ ، او فهم بسوء نية ، او سوء
فهم .

فليس في حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر ما يعني ان الشعر
لا علاقة له بالواقع ، او ما يعني « تكريس أحد جوانب العملية الادارية
وتغليبيها على مجموع العناصر الأخرى ، والاتحاز مطلقاً لأحد عناصر
التشكيل دون غيرها » (٨) .

ولن نعيد ونكرر ما قاله الشعراء عن الشعر .

نود ، فقط ، ان نذكر (باختصار مخل ، بل وسطحي) ان هؤلاء
الشعراء كانوا — وما زالوا — يدورون ، بصياغات عديدة متعددة
(بعضها دقيق ، وبعضها ينقصه الاحكام والشمول) حول فكرة محورية
مؤداها :

ان الموقف الثوري وحده لا يصنع عملاً فنياً ثورياً ناجحاً ، وإنما
الذي يصنع عملاً فنياً ثورياً ناجحاً هو صياغة هذا الموقف الثوري في
تشكيل فني ناضج متجدد .

ولست أدرى ، ما هو الانعزال والاغتراب والتشوش او التعالي على الجماهير واعتبارها « مجموعة من الكلاب المسورة » — كما تفضل بذلك الناقد محمد كثيشك — او الخوف من السلطة والرعب من السياسة، في هذه الفكرة البسيطة الواضحة الى درجة مخلة ؟

هل هذه الفكرة « تهدف الى تفريح العمل الفنى من اي محظى ، وتغزيله عن حمل اية رسالة » ؟ وهى فكرة — بالمناسبة — لم يذكرها انما هي حقيقة من حقائق النقد الادبى ، بل هي حقيقة من حقائق تاريخ الفنون بعامة .

ان تاريخ الفنون — لم يخلد — ولن يخلد — النصوص التي كانت كل فضيلتها احتواها على « موقف راق » ، بل خلد — ويخلد — النصوص التي امتزجت فيها فضيلة الموقف الراقى (السياسي او الاجنائى او الانساني) بفضيلة الاداء الفنى المبتكر لهذا الموقف .

ونود أن نستدرك هنا — قبل الاستطراد — لنقول اتنا نناقش الامر كله مناقشة عملية او شبه عملية ، صارفين النظر عن المناقشة « المنهجية » — نقديا — للاتهامات .

تلك المناقشة المنهجية التي يجعلنا — بداية — نتساءل عن النارق بين الرؤية السياسية والاجتماعية وبين « الرؤية الفنية » طالما كان الحديث عن الفن والابداع الادبى .

وهل الرؤية السياسية الواضحة السليمة شارط من شروط انفنز ؛ ام ان « الرؤية الفنية » — التي تشتمل ضمن ما تشتمل على الرؤية السياسية وغيرها — هي حد الفن وشارطه الوحيد ؟

وما الرؤية الواضحة ؟

هل نحن نراfeld بين « الرؤية الواضحة » وبين « الرؤية السليمة » ؟

الا يمكن ان تكون هناك رؤى واضحة رجعية او مضادة ؟

واليس الشعر الردىء والاغانى المبتذلة مما نقرأه في الصحف ونسمعه في كاسيتات سيارات السرفيس والبوتيكانت تعبيرا واضحا عن « الواقع الاجتماعى » ؟

ما هو المعيار بالضبط ؟

الملاحظ ، ان ثمة نمطا في ذهن الناقدين للشاعر الثورى المرتبط بقضايا الواقع الاجتماعى ، يريدوننا ان ننسج على منواله ، وان شيئا

أن «نجد» فلنجد في خيط أو خيطين – لا بأس – من خيوط المزاوِّل ،
ليس غير !

البَسْتَ هَذِه دُعْوَة للتماثُل والتحنط ؟

اما تغيير المزاوِّل ، بأسره ، فيواجهه بتهم « الاستحلاب المحسن
لتوانين شكلية لا ينجم عنها الا مجموعة من العلاقات الصوربة » ، التي
لا يمكن ان يكون لها اصل او صلة بالواقع المطروح « وبارهاب «الجماهير»
وبارهاب « النزول الى الشارع »(١) .

انظر كمية الاطلاقات المذهبة ، في تلك الاتهامات :

(ا) هل هناك – نظريا على الاقل – حالة يمكن ان نسميها
استحلابا محسنا لتowanين شكلية ؟

وهل ترضى هذه التعبيرات ، الذين علمنا – من الناحية النظرية
والفلسفية – ان الفراغ صورة من صور الماء ، وان العدم صورة من
صور الوجود ، وان الحركة صورة من صور المادة ، وان الشكل –
اي شكل – صورة من صور المضمن ؟

(ب) هل هناك علاقة ، او علاقات ، صورية ؟

اي هل هناك علاقة تخلو من دلالة ؟

وما الرأى في القول التقدي – المادي الجدلى – الذي يقول « ان
الجمالي : علاقة » ؟

وسنسارع بالإضافة – حتى لا نتلقى جملة ثورية جديدة :

« الجمالى : علاقة دالة » .

(ج) هل هناك – نظريا وفلسفيا ، ايضا – شيء (مهم) يمكن ،
ناهيك عن ان يكون هنا) ليس له اصل او صلة بالواقع المطروح ؟

وماذا نفعل حينئذ بالجدل – سامح الله الجدل الذي اوردنا موارد
الشبهات – الذي يقول لنا ان كل شيء في الواقع المطروح هو في (ومن)
الواقع المطروح ؟

ام ان الواقع المطروح هذا ، هو فحسب هباء السلطة والغمز على
الطبقات المستغلة (بكسر الغين) بغلظ وبماشر الكلم ؟ واذا تم ذلك بغير
غلظ وبماشر الكلم ، يصبح « غرقا في متأهات الفموض والتجريد
والتفريغ » ، ويصبح مجرد « عظام تشيكيلية » عابثة ومربيضة ؟

(د) ما المقصود بالخروج الى الشارع ؟

وهل نحن قاعدون في ابعنيانا ومتجمعنا الخصوصية ؟
أم قاعدون في حمام السباحة بمنازلنا وشقتنا .

وهل لدينا مسكن أو شقق ، أصلا ، لنكون في غير هذا الشارع
المطلوب ؟

هل هذا النزول الى الشارع يكون بجسد المرأة أم بشعره ؟

وإذا كان بالشعر . فما المقصود : هل نرمي شعرنا في الشوارع
ونمضى ؟ أم ان يكون شعرنا معبرا عن نبض الواقع لا وكيف يكون "شعر"
تعبيرًا عن نبض الواقع المعاش ، ومجسدا لخصائص الفنية في من ؟
هكذا تكون قد عدنا الى بدايتنا : « **كيفيات** » التعبير الفني عن

الواقع الاجتماعي .

وهل عرف صاحب استعارة هذه الجملة من رفائيل البرقى كتف كان
رفائيل البرقى يكتب شعره ومدى استيعاب الناس في الشارع لشعره ؟

(ولا نتحدث عن دوره النضالى السياسى ورؤاه الفكرية المتزرعة) .
الا يعرف صاحب الاستعارة من البرقى ان البرقى هذا كان واحدا من
اكثر الشعراء تعرضا لتهمة . الغموض والسرالية غير الثورية والـــوفـــبة
المترفة عن وعن الجماهير الكادحة ، من قبل النقاد الساخنين المشتعلين
بالفضب الثورى على الشعر غير الثورى ، من امثال ناقتنا الملتزم ؟

وهكذا ، فان عملية « اغراض » مزدوجة تتم ضد شعراء السبعينات
نأولا ، يتجاهل الناقدون شعرهم نفسه ، واصفين اياده من خلال
ما يقوله هؤلاء الشعراء عن الشعر ، لا من خلال الشعر ذاته ، وثانيا ،
يقرأ الناقدون حديث الشعراء عن الشعر قراءة تتم بعين واحدة ، لكن
يتفسح المجال ، من ثم ، لتبنى « شائعة » غموضهم وشكليتهم المفلقة .

- ٧ -

والدهش أن بعض النقاد قد درج – فوق ذلك كله – على « تلبيس »
شعراء السبعينات ما لم يقولوه ، من اقوال الآخرين من النقاد او الشعراء .
من مثل أن يقول احدهم أن شعراء السبعينات يرون انه « لا وظيفة

للشعر » ، وأنه « لا يمكن للشعر الحقيقي أن يكون جهازياً » وأن « الشاعر لا يكتب ليؤدي وظيفة أو مهمة » . وهي كلما امروا لـ « أدونيس » ، حشرها الناقد محمد كشك في قلب تحليبه لطبيعة « الجرائم الشعرية التي نرتكبها » ، حتى بدت في السياق كأنها أموالنا نحن !

ويصرف النظر عما في عبارات أدونيس من خطأ أو مواب وبال رغم من انتطاعها من سياقها المتصود بما يبعدها عن مغزاها الأصلي ، فتها عبارات لم يتلها — فيما أعلم — شاعر من شعراء « المرض السيكولوجي » السبعينيين .

وبصل الأمر بالناقد إلى حد « تلبيف » جملة لحسينا ، حينما يقول إننا « اعتبرنا الفموض في الشعر قيمة فنية بحد ذاته » !! . ولا ندرى من أى موضع استقى هذه الجملة ، بهذا المعنى الذى أورده ؟

لقد تحدثنا كثيراً عن التلميح لا التصرير وعن مجاهدة المساجرة الشعارية وعن الإيحاء وتعدد الدلالات وتنوعها وثرانها ، وعن مجاهدة الصورة والرمز المبنولين ، وعن مساحة لتفاعل القارئ مع الرموز خلقاً وأشاعماً . وكل ذلك ، هو — بمعنى من المعنى — غموض . وهو هنا المقابل للمألوف والمعتاد والنطقي .

وهذا الفموض — بهذا المعنى الشعري الابداعي — ليس احتراعاً سبعينياً ، ولعل الناقد يذكر أبيات أبي تمام في هذا النحو :

من ظنوني ، مكذب نلعيان	غير أني قسائل ما أتاني
واحد في اللفظ ثني المعنى	أخذ نفسى بتلبيف شيء
رمته رمت معمى المكان	قائم في الوهم ، حتى اذا ما
من أمامى ليس بالمستنان	فكلى تابع حسن شيء

ولعله يذكر كلام انجرجاني وكلام محمد مندور ، بل ومصالح عبد الصبور حينما دعا النقاد إلى « الا ياخذوا تصريحاته بسهولة » ، لأن كتابتها لم تكن سهلة » .

ولقد تحدثنا كثيراً عن كل ما يجعل الشعر شمراً حقيقياً لا ببيانات زاغة ، سواء كانت بيانات سياسية أو أخلاقية أو دينية أو عاطفية أو غيرها ، لكن أحداً منا لم يعتبر « الفموض قيمة في حد ذاته » ،

لأننا أصلاً لم نعتبر — في لحظة من اللحظات — أن الفموض عنصر من العناصر الفنية المنفصلة . بل هو . المعنى الذي ستناه ، محصلة لا ينبع الشعر عن الزعيم المألوف والصور المعنادة .

انه ، هنا ، الفموض الذي يساوى الظل الموجي .

* * *

ان العمد في اساءة قراءة ما كتبنا عن الشعر يصل إلى حد يجعلنا نتصور ان بعض النقاد لديهم « كليشيه لفظي حديدي » علينا ان نتنبه ونرده ببضاويا ، في الحديث عن ماهية الشعر او دوره او غير ذلك من قضايا تتعلق بالشعر والأدب بعامة ، والا نعد مارقين مندسين !

لقد تهمك الناقد محمد كثيش على ان شاعرا من شعراء السبعينات يعتبر ان دور الشعر هو « اعادة التناغم والجمال في الانسان والأشياء والعالم ». ان هذا الدور — عند الناقد — هو كلام مهم تحكمه معان فضفاضة !

ولست ادرى اذا كان هذا الكلام مبهمًا فضفاضا ، فما هو — بالضبط — الكلام الواضح المحدد ؟ وهل اذا سألا الناقد المترزم عن دور الشعر فاجاب بأن دور الشعر هو توسيبة الناس وتغيير الواقع والمساهمة في انجاز الثورة الاشتراكية لينتفي الظلم والتهر من العالم ، وان « مهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة هي تطهير ووعي البشر ، دون اي تعامل او ادعاء » (١٠) ، هل سيكون هذا الكلام هو الكلام ابواضع المحدد غير الفضفاض ؟

البس هذا الدور نفسه — بمعنى آخر — هو اعادة التناغم والجمال في الانسان والأشياء والعالم ؟

الم يعلمونا ان الثورة — في حقيقتها الجوهرية الانسانية — هي نفي النشاز ونفي التناقض ونفي القبح ، عن المجتمع والاسان ؟

ام ترانا « ملزمين » بمفردات بعينها في كل حديث ، حتى تكون واصحين غير مبهمين وغير فضفاضين ؟

غير ان الأمر لم يتنصر على هذه « البيروقراطية النقدية » التي تلزمها بالفاظ بعينها حتى تكون واصحين وملزمين ، بل تدعاه إلى عدم « الانتقاء » المفترض مما تقول ، واستقطاب او تجاهل ما لا يلائم التهمة الجامزة .

فقد انتقد الناقد محمد كثبيك الفقرة التي يستدل منها على تلذذنا بالغموض والشكلية والانعزال عن الواقع ، مقتطعا ايها من نفس الموضع الذي جاء فيه بعد سطور قليلة من تلك الفقرة . مانصه :

« على اتنا قصدنا الى التأكيد على تلك الحقيقة الجمالية المنحورية، والتي مؤداها ان مشكل الشاعر الثوري ، وهو بصوغ هموم وقمة الاجتماعي والطبيعي يظل مشكلاً تشكيلاً ؛ اى : صراعه الخلاق في تشكيل موقفه الثوري تشكيلاً فنياً ناضجاً » (١١) .

ويستطرد المقطع موضحاً وممراً ، في غير ابهام ولا تلذذ بالشكل واحتقلار للمضمون ، فيتسلو بوضوح لا تخطئه الا العين التي مررت ان تبتسر وتتجور :

« الفنان الحق هو الذي ينطلق من موقفه الثوري الرغبي – الذي لا يصنع بذاته فناً – الى معاركه ظاهرة بين حقائق هذا الموقف وحقائق تشكيله الجمالي ، فنتعرف من خلال حقائق تشكيله الجمالي على خصلات من هذا الموقف الثوري .

ان هذا الفهم ، هو ما يجعلنا نقول انه لا مضمون خارج او قبل العمل الفنى ، اذ كل شىء ينبع عنه تشكيله الجمالي . ولهذا نقول : ان التشكيل هو الباب الوحيد لولوج العمل الفنى » (١٢) .

هل نزيد هذا القول شرحاً ؟

(ا) موقف نورى رفيع .

(ب) هذا الموقف في ذاته ليس عملاً فنياً .

(ج) العمل الفنى الصحيح : هو جدل هذا الموقف الثوري مع حقائق التشكيل الفنى .

(د) اذن ، في الفن ، فتشكيل الموقف هو « مفتاح » التعرف على الموقف .

ما الصعب في هذا الكلام ؟

لا نظن ان هناك تبسيطياً مدرسيّاً مخلاً أكثر من هذا التبسيط الذي لجأنا اليه . ومن المؤسف ، حقاً ، ان نضطر الى مثل هذه التسويج التفسيرية (التي لا ينقصها سوى الرسوم التوضيحية والغرائض) لكي يكون كلامنا واضحاً في مبهم وغير فضلاً .

حينما نقول ان معظم هؤلاء الناقدين يبنون اتهامهم لشاعر السبعينات على « الشائعات » التي تواترت واستقرت ، فاننا لا بالغ ولا نصطفع . وانما نشير — للأسف — الى ما يحدث .

في احدى مرات اللقاء مع الناقد والشاعر محمد كشك (الذي تخصص في الفترة الأخيرة في انهاجم على شعرنا متهمًا اياه بالغموض والانعزال والانحراف في الشكلية المعميق واللاعيب المفلقة)، موجّه به يتّول لي (وكان ديواني : الأبيض المتوسط — قد صدر قبلها بقليل) ، ان ديوانك هذا يعتبر نعنة كبيرة في عالم الشعر . تجاوزت بها اغموض الشكلية وما كان يسود في شعرك طوال السنوات العشر الماضية !

وشعرت بذهول شديد ، سببه البسيط هو ان قصائد هذا الديوان الذي يعتبره الناقد مختلفية هي — بالضبط وبالتحديد وبالذات — قصائد تلك السنوات العشر الماضية !!

وقلت له ذلك . نسحوما من الذهول ، واكدت له انه ، اذن ، كان ينعت شعري بالغموض والألغاز والبهلوانية على أساس ما « بشاع » لا على أساس من القراءة المتنية الأمينة لهذا الشعر !! ودعونه لراجمة الديوان ومراجعة تاريخ القصائد فيه ، ليجد ان أول تاريخ فيه كان عام ١٩٧٥ (تصيّدة « ثعبان عين راء ») ، وآخر تاريخ فيه كان عام ١٩٨٢ (تصيّدة « زين العسابدين مؤاد يركب أرجوحة خضراء ») (١٤) .

لماذا تعمد التشويه والإيذاء ، اذن ، بهذا الشكل الفاقع ؟

ليس ذلك امراً مؤسفاً ومحزناً ؟

وما يزيد في الإيلام والمرارة والأسف ، ان يحدث ذلك العدد (المبني على الإشاعات تارة وعلى تعمد الإيذاء تارة وعلى سوء التفهم في كل انتشارات) ، من قبل نقاد يتحدون عن « شرط الشعر » متناسين الالتزام « بشرط النقد » : الامانة والجهد والتدبر قبل اطلاق الأحكام الطائشة .

ليس في قصد كل ما سبق من حديث ان نزعم ان شعر السبعينات انقى من كل نتبنيّة ، وأنه خال من كل عيب ، فلسنا سفهاء أو مخدوعين الى هذا الحد الفعال .

انها كنا نرمي الى التأكيد — النظري على الأقل — على العلاقة بين هذه التجربة وبين واقعها الاجتماعي ، فليست بنتا شجاعاتينا ، وليس ثم — في الواقع — من نبت شيطاني . وان هذه العلاقة لميست علاقة « مرضية » شائهة الروح مشوشة .

اما ما يتجسد في الشعر من هذه العلاقة ، وكيفيات تجسدتها في الروية الفنية ، فهذا مجال حديث آخر . نرجو ان نتمكن من تفصيله لاحقا . على اتفا ودتنا ، من كل ما سبق ، ان نقول بهدوء وادب لهؤلاء القادة :

اذا كنتم ت يريدون ان تقولوا شيئا منيدا ، فاقرواوا شعر هؤلاء الشباب قبل ان تعدموهم « رميا بالكلام الثوري » . واذا ذرتموه فاقرواوه بامانة ، وبلا تصيد . فهذا اجردي للجميع : لكم ولنا وللحباة الابدية .

اما اذا لم تقرأوا ، او قرأتם بغير امانة ، وظللتم — مع ذلك — تكتبون نقدا وقدحا ، فالامر للله من قبل ومن بعد ، ولا حول ولا قوة . والحقيقة ، بعد كل هذا ، في حاجة الى المزيد والمزيد من التفصيل والحر - وار الجاد .

هوامش :

(١) محمد كتسيك نصر — اشكالية الشعر واثقالية التلقى — ابداع — عدد خمس عن « الابداع الشعري » ابريل ١٩٨٥ .

(٢) المثال البزار على هؤلاء القادة (وهم كثيرون) الناقد الدكتور حامد يوسف ابو احمد الذى « انبثق » فجأة في حياتنا الثقافية والتقدمة والمسابقة (ولا ندري امن كان طوال سنوات الفم السوداء المالية ؟) ببطال الشعراء بان يضمنوا شعرهم « نفس مصر وقضايا الانسان العربي في هذه المرحلة الصرحة من تاريخنا ، وان عليهم ان يكونوا على مستوى « سناء محيدلى ») . راجع : شعراء السبعينيات : ما اهم وما عليهم — د. حامد يوسف ابو احمد — ادب ونقد — العدد ١٢ — يوليو ١٩٨٥ .

(٣) انظر — كمال — د. عبد المعسن طه بدر — حركات التجديد في الادب العربي — دار نشر الثقافة — القاهرة ١٩٧٦ ، حيث يصف تجربة الشعر العربي بقول « ان هذا التمرد الذى اخذ يزداد حدة ، كان يعبر عن تمرد اجتماعى واضح ضد اوضاع المفسدة في المجتمع المصرى ، تمرد تفوده شريحة طبقة جديدة نسبى الى البراهوازية الصغيرة » .

(٤) انظر - كمال - نسيم د. سيد البحراوى ، هى بقول :

« لقد كان حجم التناقضات فى نظرية السبعينيات عيناً على وجdan الشعب البنى لم يتlorوا بعد ، فقد عزلوا عن حركة التحرير المصرى ، ولم تكن هناك قيادة ثورية صلبة تستطيع ان تحدى بيدهم نحو تجاوز هذه التناقضات ورؤية ابىادها العبيقة التي تشير الى قدر مال من وضوح التوجه السياسى - الاقتصاد - الاجتماعى للسلطة ، وبالتالي وضوح الرؤية امام الفتنين » .

ان النتيجة - في رأى د. البحراوى - هي « وفوع الجيل العجيب من النساء » لقدر مال من الصيابية وعدم النفع التكينى ، بحيث تبنوا مجموعة من القيم الشكلية التي تعزل النساء عن اي وظيفة خارج الذات ، وتهتم بالتنمية كيات المغربية ، وبصفة عامة تبنى مفهولات مركبة غير اصلية لأنها مرت عبر نظارات ادبية ، ولم يمتثلة مع الواقع التقى والاجرامى في مصر ». راجع :

د. سيد البحراوى - السلطة والتصر فى مصر - نظر - فصلية - باريس - العدد السادس - يونيو ١٩٨٥ .

(٥) د. عبد الفتاح مكلوى - (حوار) - الاهرام - ١٩٨٥/٦/٠ .

والمفت ، هذا الاختلاف في التحليل (السيكولوجى) بين د. سيد البحراوى و د. عبد الفتاح مكلوى ، على ما بينهما من تباين نكرى .

(٦) واثنر ان د. سيد البحراوى قد اشار في مقالته التي سبقت الاشارة اليها ، إلى تجربة المجالس الشابة في الدوريات التي اصدرها هذا الجيل ، معتبراً ايها واحدة من ابرز ظواهر رفض الفراب التقى والسياسات الذي ظهر على السبعينيات ، ودلالة بلزنة على ارتفاع الوهم التقى والسياسات لدى أصحاب هذه المبارارات . لكنه ، في الوقت نفسه ، لم يتبينه الى التناقض بين هذه الفكرة وبين فكرته القائلة باعتماد النساء للنسب لوضوح الرؤية السياسية الاقتصادية الاجتماعية كسبب لوقوفهن في القسم الشكلي والاعزال من حركة التحرير المصرى .

ويبدو انه يسرج النساء النساء من الظاهرة الأولى التي تعبّر عن النفع السياسي ورفض الصغار التقى والسياسات .

ان هذا الفعل هو ما يذكر هنا - مجدداً - الاعتقاد بأن النساء يظلون مستحبين الرؤية المسيدة ، ان يعيثوا الى « تحرير السبعينيات » فيخرج بها مسارهم المستقيم .

ولذلك يدعم مندانا الطن بمحمد اسلامة نصيـ وتهـم تجـربـة جـيلـ التـسـعـةـ .

(٧) كان ذلك عبر كلمة القائـاـ المـالـىـ في ندوة حول تحرير حـصنـ طـلبـ ، شـركـ فيهاـ معـ اـدـوارـ الفـراـطـ ، بـاتـبـالـيـهـ القـاهـرـةـ - ١٩٨٥/٧/٩ .

(٨) محمد كتب نصر - مهـ النـر : من الـتجـاهـاتـ الـتسـعـوريـةـ العـجـيـدةـ - اـبـ وـنـدـ - الصـدـدـ ١٢ـ - مـاـيـرـ ١٩٨٥ـ .

(٩) محمد كتب نصر - مهـ النـر : اـبـ وـنـدـ - سـبـلـ لـكـرـهـ .

ومقتطف « النزول الى الشارع » من الشاعر الاسبقى رافائيل البرنس ، في حوار له مع « الكرمل » - كما ذكر النـسـتـ .

(١٠) محمد كتب نصر - مهـ النـر : سـبـلـ لـكـرـهـ .

(١١) المـدـةـ ٧٧ـ - العـدـ الـثـالـمـ - يـوـنـيـوـ ١٩٧٩ـ .

(١٢) المـدـةـ ٧٧ـ - العـدـ الـثـالـمـ - سـبـلـ لـكـرـهـ .

(١٣) ومن الطريق الكوميدي - بمناسبة « الإبيـضـ الـمـوـسـطـ » - ان انتـسـهـالـ المـصـلـرـاتـ الـعـالـدـةـ ، بـقـيـرـ قـرـاءـةـ أـبـيـنةـ ، إـلـىـ حـدـ أـنـ وـصـفـ وـاحـدـ مـنـ هـذـاـ التـحـقـيقـ لـ المـقـدـ الـادـبـيـ دـيـوـانـ « الإـبـيـضـ الـمـوـسـطـ » بـأـنـ تـكـرـيـسـ لـخـصـائـصـ الـإـبـيـضـ الـمـوـسـطـ وـأـنـجـيـازـ لـلـغـرـبـ ، لـجـرـدـ أـنـ عـنـوانـ الـدـيـوـانـ هـوـ « الإـبـيـضـ الـمـوـسـطـ » ، وـلـوـ كـانـ كـلـفـ خـاطـرـهـ الـكـرـيمـ بـنـفـعـ مـلـفـ الـدـيـوـانـ وـتـقـيـبـ (ـمـجـرـدـ تـقـيـبـ) صـفـحـاتـهـ لـوـجـدـ مـصـرـ الـمـفـرـانـ لـ قـصـيـدةـ « الـصـعـودـ إـلـىـ الـمـبـداـ الإـبـيـضـ الـمـوـسـطـ » ، إـلـىـ تـقـلـولـ - إـذـاـ كـانـ لـابـدـ مـنـ الـعـيـثـ مـنـ « مـوـسـوعـ » لـهـاـ - مـنـ اـنـقـلـابـاتـ نـفـسـ الـاتـسـبـكـ بـيـنـ مـصـرـ وـاسـرـانـيلـ بـمـدـ هـربـ ١٩٧٢ـ اـبـانـ مـفـلوـسـاتـ الـكـيلـوـ ١٠١ـ .

ولـكـنـ لـنـ نـفـرـشـ لـنـ يـفـعـلـ .

انظر : مـهـنـدـ الـتـنـوسـ - بلـ شـعـراـهـ السـبعـينـاتـ - الـمـوقـعـ الـعـرـبـيـ (ـمـصـرـ) - مـدـدـ يـوـنـيـوـ ١٩٨٥ـ .

دراسة علمية عن الحشاشين

حمدى اللبش

في مناقشة علمية ساخنة استمرت خمس ساعات بجامعة الأزهر
لاقوى امتحان الدينية المطروحة وتنى مازالت لها اوكلار في مصر قررت
لجنة امتحانة المكونة من د. مصطفى عبدالجواد عمران ، د. يحيى هاشم ،
د. محمد ربيع انجوهرى منح الباحث محمد عمر درجة الماجستير
بتقدير امتياز .

جاء بباحث : من آثار فرقـة الاسماعيلية المتطرفة في مصر أن القاهرة ماركت تتشهـر باسم تاهرـة المعـز لـدين الله الناطـمى . وجـامـع الـأـلـهـرـ يـدـينـ بـوـجـودـهـ إـلـىـ المـعـزـ لـدـيـنـ اللهـ الذـىـ اـنـشـأـ ليـكـونـ مـسـدـرـ الـاشـعـرـ المـذـهـبـ الـاسـمـاعـىـ الـمـتـطـرـفـ فـيـ الـعـالـمـ الـاسـلـامـيـ وـلـكـنـ يـشـاءـ اللهـ لـنـ يـنـحـىـ إـلـىـ جـامـعـةـ عـقـيـقةـ نـشـعـ العـقـانـدـ الـاسـلـامـيـ لـاـ المـذـهـبـ الـاسـمـاعـىـ وـقـدـ اـنـشـأـ عـدـداـ مـنـ الـمـسـاجـدـ لـاـ تـزالـ تـحملـ اـسـمـاءـ عـلـامـهـمـ إـلـىـ الـيـومـ مـثـلـ مـسـجـدـ الـحـاـكـمـ يـامـرـ اللهـ وـمـسـجـدـ المؤـيدـ .

تنظيم : فريق وداعية سمة .. !

وقد تعرض البحث الى طريقة الاسماعيلية في الدعوة لذهبهم حتى ان بعض المستشرقين الامريكيين رأوا لهم اسلوب هذه الفرقة في التنظيم والدعابة فأخذوا يبحثون عن اسرارها . وبمعنى التذليل على نظمهم الدقيق ان شخصا واحدا من كبار اغاخان في بهي اي استطاع بمفرده ان يدخل عشرة آلاف منبود في الطائفة الاسماعيلية . فنان اسلوبهم في الدعاية والتنظيم ينبع ما عليه من الدعاية والتنظيم ووسائلها في اميركا .

ويُفضّل البحث في فرقة الإمام عيسى ومن على شاكلتهم من يدعون زوراً وبهتانا أنهم يتمسكون بالإسلام . فالقراطمة وهي إحدى الفرق

التي تشعبت من الاسماعيلية كانت مصدر نلق للخلافة العباسية وهم اول من هاجم مكه وانتزعوا الحجر الاسود من مكانه ونقوه الى بلادهم . ثم ما يتعلق بالحسن بن النصباخ رئيس الفرقه التي عرفت باسم « الحشائين » واستمرار دعوتهم بصورة بارزة ومحسوسة في ذر السلام ونيروبي وكيبلا واليمن وسوريا ولبنان وباكستان . ويرجع سبب استمرار هذه الدعوه الى مفالة هؤلاء في الظاهر ولبنان تحت ادعاء الالتزام بالتعليم الاسلامي ووصولهم الى اقصى حالات التطرف بالحكم على سلوك الامراء في دنياهم . ويتدرون سعابيق ذلك في مجال الامام والدعاة والدعوة .

عصمة الامام ووزنه بالذهب والساس .. !

وتصل هذه الفرقه الى اقصى حالات التطرف فتحكم بعصمه امامهم بل واللوهينه . ويصلون الى حد السنه غير صدور الامر « اسخمه للامام نيوزن بالذهب مرتين وبالماس ثلاثة ، ومرة بالبلاتين » حفلا بمدورة خمسين او ستين او سبعين عاما على امامته .

فللساقتهم وافقا لهم التي ما زالت تدرس بالازهر .. !

وبينص البحث على اسماء فلاسفه فرقه الاسماعيلية ومؤلفاتهم والتي ما زلت تدرس بالازهر . وهم ابو يعقوب اسحاق السجستاني والمشهور « بالمجزى » وابو حاتم احمد بن حمدان الرازى ، وشمس الدين الاسماعيلية حميد الدين الكرمانى ، وطاهر بن ابراهيم المخارقى البصانى .

ومن مؤلفاتهم كتاب « البنابيع » للسجستاني . وكتاب « الاصلاح » لرازى ، « وراحة العقل » لكرمانى . « وانوار الطيفه » للحارثى البصانى . « واساس التأويل » القاضى النعمان بن محمد وديوان المؤيد المؤيد فى الدين الشيرازى .

تكفير انسان ليس بالامر الهين .. !

ويختتم الباحث بحثه بقوله : لقد وقفت طويلا امام فلسفة هذه الطائفة في الالهيات ثم مشكلة التأويل وما ينشأ عن ذلك من حكم بالایمان او الكفر . فوجدمهم يصدرون احكامهم بتكمير المجتمع علمًا بان تكثير انسان ليس بالأمر البسيط .. !

الكلام التهام

فبريل زكي فبريل

.... الفكرة بسيطة جداً ، لم اتصور ان تحدث كل هذه الانفجارة .. هي صحيحة ملئنة بالنسبة لاماكنياتي .. نعم أنا موظف صغير ومرتبى ضئيل . بالكاد اسر دفة حباتي ، بمساعدة البطاقة التموية ، بمشاركة في أعمال جمعية المصلحة ، احصل على سيكاره ارز زيادة عن المعدل .. او كيس لحم .. وهذه ليست سرقة .. فانا اكره ان اغضب ربى او ان يشر على انسان بكلمة او لزرة .. كل ما آخذه من رمادات باذن واضح من السيد مدير المصلحة : « لولادك يا فهمي لضاع نحبينا في اثناء كثيرة » هذا ما يقوله لي دائمًا سعادة المدير ويؤكده في كل مرة يراني .. البعض الآخر اطلق على « حامي حمى السلع التموينية » .. في الحقيقة يسعدنى ذلك ، بل اظرف ما يحبني . ان يستعمل زملائى طريقى في تذكر الاحداث التى تمر بنا ، كأن يقول « ان هذا كان أيام علب البلوبيف الصيني » ؛ او « ان الدفعه الجديدة من العاملات جاءت أيام الدجاج الدنمرکي » ، او .. ان تغيير الاختصاصات كان أيام علم انسن الصفراء » .. وهكذا اخترت طريقة جديدة لتذكر ما يمر بنا ، اقوم به بمهنى ويحبنى زملائى ويساعدنى البعض منهم فى واجبات عمل الوظيف ، اظرف ما في الأمر هو ذلك الشاب السياسي « الاستاذ / رمزى » ، بعد ان التحق بالعمل لدينا وكان ذلك أيام الجبنة الفلميك . لاحظ ما اقوم به واعتبر هذا « علامة على الغيرية والمبادرة » . في الحقيقة أنا لا اعرف عم يتكلم وكل ملاحظاتى عليه انه رجل طيب يضع حياته في السجون المتنائية . لكن - والحق يقال - لا يكره أحد .. موظف أمين وحاد .. لا شيء يصيبه غير كثرة الجرائم التي يشتريها وبأخذها منه الزملاء ، بل ان بعضهم يكتب اسمه عليها ليؤكد ملكيته لها ، وتكون النتيجة ان الاستاذ رمزى يعود الى منزله وقد فقد كل ما اشتراه مسبحا . لكن الاكتئان اثاره للدهشة انه وما ان ثانى سيارة المصلحة بالفراخ او الصابون والزيت ، حتى اجده أول من يحضر ويقف ليتكلم مع كل من يحضر لبناء حصته .. يبدأ الحديث مع ملان .. ويذهب ذلك ، يحضر علان وي Kendall معه وهكذا حتى تنتهي من التوزيع فيجلس معى يساعدنى في حصر النقود واستكمال الكشوفات وباقى الأوراق ، الغريب ان المسئول عن هذا العمل

هو الاستاذ نجحى الدسوقي وحسنين مايز لكن الواقع انت من يؤدى هذا العمل ويساعدنى الاستاذ رمزي ، في البداية صريح لي الاستاذ نجحى الدسوقي بخواونه فى ان رمزي يريد ان يكون رئيس الجمعية . لكن الايام مرت وتبيننا ان هذا ليس بصحيح ..

القصد ... المهم . انه لولا الحصمة التوبينة الاساسية وتلك الاخرى التي اتالها كمقابل لجمدی .. بالكاد اديب ظروف حياته ... ، بالنسبة انا اتشمم اية بضائع توجد ، وقد رتبت صداقات مع رجال محترم في مركز التوزيع وهو الذي يبعث لي برسال او ثلثون .. ، وعلى الفور اتحرك مع الاستاذ نجحى الدسوقي او حسنين مايز .. ، آخر مرة كانت في عبد الاصلحي .. ومنت شحنة من الفدان قبل الوقفة بيوم .. وذهبنا مساء الى مركز التوزيع .. ويوم الوقفة وبرغم انه اجازة رسمية، الا ان المصلحة ابنتهات بكل الموظفين ، حتى سيادة المدير حضر .. وعندما تخابث احدهم يسئلته عن سبب حضوره ، اجاب الرجل : « عرفت انكم هنا مجئكم اهنتكم باسميد » حتى هؤلاء ، ومن لديهم سيارات حضاوا هم ايضا .. ، كل موظف يأخذ نصيبه بدعولي .. والحمد لله .. فائدة للناس وللي ايضا .. ، الغريب اتفى لم اجد من يناصرني بينهم مرغم كل خدامى لهم .. وما ان اطرح عليهم مكرمي حتى يسخروا مني .. ، وال فكرة بسيطة جدا .. ، انا رجل من اقاصى الصعيد .. اريد ان استقر الى قريتي ، وامضي اجازة طويلة هناك .. لفترة قبر واندى . اترجم عليه .. اجلس بين الاهل .. انام ظهرا تحت الشجر اتابع اسراب النمل في رقدهن . هذه هي الفكرة .. ، رئيسى المباشر ضحك ساخرا : « يا راجل خليك عقل » .. هذه اول مرة اتهم بالجنون ، تلت له : « يا فندم انا منذ سنوات لم آخذ اجازة » . رد على : « اذا كان بالنسبة للجازة .. خذ ما شئت لكن على ان تودع فكرة السفر ستتكلفك كثيراً واحسب انى لست غريبا عنك - اعرف ان لديك (كوم لحم) وظروفك لا تسع بهذا » .

قلت له : يا فندم انا لن افترض مليما من احد :

- يا بنى وفر نقودك لاولادك .

- يا فندم ساخذهم معى هم وامهم ..

- افن مالمصيبة اكبر والمصاريف اكتر ..

- يا فندم لن ادفع مليما طيلة اقامتي في النجع ، الكل هناك اهل .. يوم هنا .. يوم هناك دعوه هنا .. دعوه هناك سبعة الليلة على خير .. ، وتكليف المسفر هي تكاليف اقامتي في القاهرة ..

— الن تأخذ معك بعض الهدايا ؟

— القليل .. وف حدود الواجب .

وصاح في وجهي « اسمح لي كاخ انك — والعياذ بالله — تم جنت،
انا غير موافق ولن امنحك الاجازة » .

خرجت مهموما مغموما من حجرته ، قابلني الاستاذ على موضوع .. ،
سألني عن سبب كرببي .. . أجبته .. . نوجئت بالاستاذ على موضوع
يقول : « الحقيقة .. الرئيس معه الحق » .

— هل تعنى انى جنت ؟

— لا معاذ الله لكن يبدو انك تحلم ، النجع فيما مضى ..
ليس النجع الان .. . صدقنى لن تجد احدا من اصدقائك التدامى ،
هم اما غادروا النجع الى المحافظة بل الغالب ان من ترك النجع
جاء الى القاهرة . بل ربما غادر الجمهورية صدقنى لن نجد
هناك الا النساء والاطفال وعيوب عليك ان نذهب الى عربة ليس
فيها غير النساء » .

* * *

« .. الله .. الله .. ماذا جرى .. رئيس يتهمى بالجنون ،
الاستاذ على موضوع يتصور انى انظر الى النساء .. ان انا انتظر
الى النساء ؟؟ انا رجل صعيدى وأتهم تماماً معنى الشرف ومعنى العرض
ومعنى صون العرض .. الله يسامحك يا استاذ على ...

وهمت بن اغادر المصلحة بلاد الله لخلق الله .. وليكن ما يكون ،
قابلنى الاستاذ رمزي على باب المصلحة .. . لاحظت بالمناسبة انه
يخرج كثيرا بحجة شراء سجاير .. . ربعة ساعة ويعود ، . يبدو انه
يقابل بعض الاصدقاء .. ليس من شأنى .. وربنا يسهل لعبده ،
المهم قابلنى الاستاذ رمزي .. قلت لا عرض عليه الموضوع .. . وحكى له
ما حديثى ، بدا بحوار طويلا .. قال الكثير .. كل ما اذكره من
كلماته « الفربة والحنين » .. رفت في اذنى قال ايضاً « الظرف » ،
ونحت هذا الباب قال الكثير .. هو لم يؤلمنى .. لكنه لم يرحنى ،
ونصحنى بأدب بالغ ان انسى الفكرة .

رجعت الى المصلحة .. جلست على مكتبي .. . حسبت الحسبة
من جديد ... انا والعيال سبع تذاكر عودة شهرية ... ربنا يسلامع

السكة الحديد رفعت قيمة النكارة .. سبعة جنيهات ، الاجمالي خمسون جنيه .. مرتب الشهر تقريبا .. نبهني رئيسى لمسألة الهدايا .. هو محق .. مثل تجاهى زميلى أن يقترب برأسه مني فهذا معنا ، انه يسألنى .. فهو لا يتكم ، حالته مثل حالي .. يضاف مرض زوجته المزمن .. لا يفعع عمره الا لو كان الامر يخص العلاوة او الحوافز مثلى لم يطلب اجازة منذ سنوات بعيدة .. بل ينهىلى انه يتمنى الحضور في العطلة الأسبوعية حاربا من منزله .. وبرغم علمى انه لن ينكم ، الا انى حزين لحاته وحكيت له .. ظل يتبعنى وهو ينظر في الاوراق امامه طال حسمته .. ظل يهز راسه بحركة بندونية الى اعلى واسفل .. يتحقق فى وجهى .. خشيت عليه من انجذون او السكتة .. ثم يرد على بكلمة واحدة .. غادر المكتب .. ذهب الى دورة المياه .. عرفت ذلك لانه مع عودته كانت يداه مبتلة ، انى الان لا اعلم ما علاقة سؤالى بذعابه الى دورة المياه .. بل تنبهت انه في مواقف مشابهة .. كان ايضا يذهب الى دورة المياه . ضاقت الدنيا .. وتذكرت عم حسين النبوى العجوز وغرت بالذاكرة .. وذهبت اليه .. قلت له :

— انا من قتا وانت من النوبة يعني تقريبا بلديات .. وحكت له ..
رد على :

— اذا كنت عايز الكلام الجد .. تعالى معى ادعوك على الغذاء
في منزلى .. ثم عصر نذهب الى بوطة بولاق وبعدها يكون الكلام اتمام ..
ورغم الى اعرف البوظه وشربقة انى شبابى لكنى لا اريد هذا الطريق
 المرتب لا يتحمل الاستجاث .. نبيل بتحمل البوظه .. ، قلت : ابن ..
 ساذهب معه الى الهند لاسمع الكلام التمام ..

وغادرنا المصالحة معا الى منزله فوجئت بمعدد كبير من
البشر .. انا صحيحة .. وظف بسيط ومرتبى مسfir لكن منزلى
مرتب منزل سه حسين قمة في الفوضى .. آخر بهيمة
زوجته اعدت السفرة اكثر من خمس مرات اسل عم حسين .. من هؤلاء؟

برد : ابن عم ابوى ..

اسله : من؟

برد : ابن خالة مرانى ..

دهشت قلت لنفسي : « اذن عم حسين ثري جدا .. ، اعرف ان جحر ديب يسع ميت حبيب .. ، لكن المنزل ضيق .. كيف يعيش كل هؤلاء ؟ .. بل اين بنام مثل هذا العدد ؟ المنزل صغير والنرش تقبل .. وعم حسين ظروفه صعبة .. »

ضحك وغمر لى بعينه قائلا : هل فهمت لماذا اطلب منك الكثير .. ، ايak يكون عندك نظر في المرات القادمة ..

لو اردت ان انصاف عم حسين ، نسوف ينال نصف نصيب المصالحة . وبالدردشة عرفت ان اقامتهم مؤقتة . عرفت ايضا انه .. حتى من يذهب منهم يحضر بعده بديلا عنه .. يبحثون عن عمل .. او عن شقق او ينونون المسفر للخارج .. وعم حسين اقدم من جاء الى القاهرة واكبرهم سنا ..

وحصلت على اجابة سؤال كان يدور بذهني ، حضر احد عدم يحمل لحما وخفافرا .. وكان على زوجة عم حسين ان تقوم لتقديم الطعام من جديد . الغريب اننى تمنيت ان ارى اولاد عم حسين لكننى لم اوفق رأيت الكثير من الاراد لكننى لم اميز من هم ابناء عم حسين .. وذهبنا عصرا الى البوظة ، اخبرنى عم حسين ان هذه آخر واحدة من ثلاث محلات كانت موجودة في كل القاهره ..

جلسنا وشربنا مرة واخرى وانا منشوق لسماع الكلام التمام قمنا نغادر المكان ، توقف عم حسين عن السير .. بحلق في وجمن .. التمتع عيناه بلون احمر وابيض من خلل وجهه الاسمر ، قال :

ـ اسمع يا سيدى .. النجع زى التوبة .. التوبة ضاقت .. اعتبر النجع مثلها ضاع ارح نفسك .. انسى النجع .. واذا فاق صدرك ابك كما الاطفال اذا ثنت ..

ـ « الله يسامحك يا عم حسين .. هل هذا هو الكلام التمام ؟ .. افترقنا .. شعرت ان اليوم قد طال بعد هذه النهاية مع عم حسين .. ورغم انى لا احب مشورة النساء .. فكرت في ان احكى لزوجتى .. وهى ام عيالى .. دخلت منزلى .. آثار البوظة في نمى .. زوجتى قالت رائحتك غريبة .. ، ولما همت بالحديث ، وبدأت احكى عن رغبتى ،

ادارت وجهها .. سحبت الغطاء فوقها .. قالت :
— يبدو ان البوظة انسنت عقلك .. عموما الصباح رياح .. ربما
بعد ان تنام يزيل الله هذه الفكرة من راسك . المرأة المجنونة تعاملنى
كما لو كنت مخبولا وصرخت في وجهها .. وعلى اثر الصباح استيقظ
ابنى محمد .

والآن هل اناقشه .. هل اسأل طفلا ؟ .. قلت ولم لا ؟ .. الاطفال
احباب الله .. ترددت خذلتنى ام عيالى .. انا اخطأت ان اطلب مشورة
امرأة .. هل اكرر الغلطة واسأله طفلا ؟ .

قلت .. ولم لا ؟ . « خذوا فالم من عيالكم » .. وسلكت محمد ..
وبعد ان أنهيت حديثى قال : ولم يا ابى لا نذهب الى الاسكندرية ؟ كلنا
يتمنى ان يرى البحر .. ولو لمرة واحدة . صرخت في وجهه : امشي
يامجنون يا ابن المجنونة .

فكرت ان أغادر المنزل .. ترددت .. جلست اراجع كل ما حدث
في يومي .. النكرة بسيطة لكنها تورقنى .. لو اثرتها مرة اخرى !؟
بالجتون .. دمعت عيناي برغم انى صعبى وعيوب على الرجل ان يبكي ..
حتى يوم وفاة والدى رحمة الله .. لم تنزل دموعى .. لكنى بكى ..
وذكرت وجه عم حسين النوبى وهو يخبرنى بالكلام التمام .



رقم الایداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة لخوان مورلفتى